

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

TOME
XIII
1976

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

ION JĂLEA, membre de l'Académie de la République
Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la Répu-
blique Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IOANA VLASIU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS paraît
une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM,
DEPARTAMENTUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, Boîte postale 136—137,
rélex 11226, str. 13 Decembrie, 3, 7000 București, România, ou à ses
représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi
que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea
Victoriei, Bucarest.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, București, tel. 50.76.80
ROMÂNIA

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome XIII, 1976

CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE CONSTANTIN BRÂNCUȘI:

ION FRUNZETTI, Le Style de Brâncuși — étape nécessaire dans la culture universelle	3
BARBU BREZIANU, Brâncuși: the Artist as Portraitist	21
VICTOR I. STOICHIȚĂ, Un Essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian	31
MARIUS TĂTARU, Neue Erscheinungsformen des romantischen Geistes und einige romantische Komponenten in der rumänischen zeitgenössischen Malerei.....	55
OLGA HORȘIA, Traditionelles rumänisches Kunsthandwerk in zeitgenössischer Sicht	73



ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, Le Programme iconographique des absides des églises à Rîu de Mori et Densuș	81
MIHAI RĂDULESCU, Un Message hindou dans une miniature chrétienne arménienne	105
CORINA NICOLESCU, Symboles orientaux sur les pierres funéraires de Roumanie. L'Arbre	113
SYLVIA AGĖMIAN (Beyrouth), Tradition byzantine et notes arabes dans l'art de Yūsuf Al-Ḥalabī	125



ALAN GAILEY (Belfast — Northern Ireland), Vernacular Dwellings in Ireland..	137
---	-----

COMPTE RENDUS

Jolán Balogh, <i>Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest IV.—XVIII. Jahrhundert</i> (Gheorghe Vida).....	157
Marina Marinescu, <i>Arta populară românească. Țesături decorative</i> (Roswith Capesius)	158
Roswith Capesius, <i>Mobilierul țărănesc românesc</i> (Ioana Vlasiu).....	159



LE STYLE DE BRÂNCUȘI—ÉTAPE NÉCESSAIRE DANS LA CULTURE UNIVERSELLE

Ion Frunzetti

BRÂNCUȘI a marqué un moment décisif dans l'évolution universelle de la culture. De nos jours, on prononce le nom du premier artiste plastique roumain qui se soit imposé à la conscience mondiale avec une force pareille à celle des grands phénomènes de l'histoire, le nom de Constantin Brâncuși, avec la vénération dont seuls les titans jouissent. L'admission et l'incorporation totales, sans heurt ou restrictions, dans l'art universel, d'un artiste dérivé d'une école nationale signifient la reconnaissance implicite de sa contribution au trésor d'idées et de sentiments de l'humanité, l'estimation — au premier abord — de la valeur humaine de l'œuvre élaborée à longueur de toute une vie, de sa fonction réelle de communication de messages d'une exemplaire profondeur spirituelle; à ce même temps, elles indiquent la mise en évidence de la grande élévation esthétique de l'œuvre, de sa capacité d'expression originale. A la vérité, dans le cas de Brâncuși, la critique et l'historiographie mondiales de l'art s'accordent à proclamer carrément la fonction novatrice de l'artiste, sa qualité d'axe principal du développement de la sculpture actuelle, attributs de l'exemple brâncușien, lesquels néanmoins se sont servis du domaine de la sculpture pour envahir la totalité du domaine des arts plastiques. Notre époque, à n'en pas douter, n'aurait pas eu la configuration que nous lui connaissons, sans l'existence, dès ses origines, de quelques grandes figures de novateurs de la conscience culturelle de l'humanité. Brâncuși en est du nombre. Le déroulement des idées et l'expression des sentiments de l'homme contemporain n'eussent pas eu à leur disposition un catalyseur tellement actif et efficient, ils n'eussent pas été les mêmes, sans la présence de ce Roumain originaire des contrées carpatiques dans la Capitale artistique du monde, pendant les décennies où, là-bas, dans le Paris de toutes les aspirations artistiques vers l'universalité, se distillaient les essences subtiles de l'art nouveau, destinées à exprimer un nouveau type de fonctionnement spirituel, celui de l'homme moderne. A travers son œuvre toute entière, Brâncuși a démontré que la ligne de développement de l'art moderne pourrait revendiquer ce droit de s'inscrire dans un sillon d'évolution stylistique dont les débuts précéderaient de beaucoup le moment de la civilisation classique hellène (laquelle avait fixé ses canons esthétiques en défiant l'homme par l'hiérogamie, par

le mariage du divin-spirituel avec le corporel-humain, et avait atteint l'équilibre parfait entre la matérialité et la spiritualité de l'espèce humaine, belle des deux points de vue physique et moral, l'idéal « kalokagathos »), et reculer dans sa recherche des fondements de la civilisation de notre siècle jusqu'à la civilisation pré-hellénique, celle des Cyclades, de la Crète du roi Minos et de ses influences mycéniennes sur le Continent. Cela supposait en même temps une revalorisation du concept de culture « européenne », dans la composition de laquelle entrait le classicisme antique, selon les données d'une thèse courante de philosophie de la culture.

Afin d'expliquer la genèse de l'art de Brâncuși et faire comprendre comment il lui fut possible, à partir de sa vision particulière, de révolutionner l'art mondial, il est nécessaire de corréler les données se référant à la biographie de ce rejeton de laboureurs des espaces carpatiques, depuis la naissance duquel nous fêtons cette année le centenaire, avec le milieu roumain où il s'est formé, accumulant des forces, étudiant et travaillant dans son pays d'origine, mais aussi avec le milieu artistique français. D'autant plus que, bien qu'il ait habité Paris depuis l'âge de 28 ans et jusqu'à sa mort en 1957, ce n'est pas là-bas que la signification de l'art lui est apparue; le climat parisien avait agi comme un catalyseur sur ses disponibilités, avait accru ses dons naturels et natifs, et l'avait conduit à des reconsidérations quant à ses modalités de penser face à la matière. Grâce à l'émulation res-

sentie au cœur même du grand centre culturel, fécond en créations artistiques d'un niveau élevé régies par différentes orientations stylistiques, le sculpteur fut en proie à des sentiments qui l'ont beaucoup aidé à se définir lui-même, par voie de comparaison. Du climat parisien, il n'a emprunté ni les éléments de la tradition artistiques française, lesquels étaient entrés dans sa formation du temps qu'il avait passé en son pays — là où une histoire de l'activité dans le domaine des arts, aussi succincte qu'elle puisse être, saurait fournir des éléments en grand nombre en faveur de la présence de la tradition française dans l'enseignement artistique —, ni les « innovations » que l'école parisienne avait fait siennes après 1904 (lesquelles, pour sûr, lui paraissaient insuffisamment diversifiées par rapport au tronc commun stylistique de phylogénie classique hellène, prolongé jusqu'après l'impressionnisme rodinien), mais, tout au contraire, il les a répudiés avec une constance égale afin de réinventer, tout seul, la sculpture.



Dans la conception artistique de ce fils doué de la terre roumaine de Gorj, l'attache avec la tradition classique de la sculpture s'était établie bel et bien en Roumanie, par l'intermédiaire des éléments traditionnels-académiques du métier du sculpteur avec lequel il s'était familiarisé à Craiova et à Bucarest jusqu'en 1902. Il est hautement probable que le fondement classique de son esthétique eût été beaucoup moins sûr si l'artiste s'était formé en France dès la première phase de l'éclosion de son talent. Le style des grands ateliers parisiens de l'époque, bien qu'encore assez fidèle à l'idée d'« imitation de la nature », idée de descendance antique et aristotélicienne, avait dépassé de longue date l'étape classique que le berger de Gorj avait connue dans son pays. Paris avait parcouru un romantisme tourmenté par des aspirations contradictoires, avait adhéré à un réalisme qui se piquait d'un classicisme de circonstance, et traversait, avec l'impressionnisme rodinien, une période de crise néo-baroque adepte des subjectivismes.

Autant la sculpture impressionniste est capable d'offrir au modèleur en terre glaise la possibilité de reproduire l'apparence passagère du monde, regardée au jour le jour, intensément vécue, autant elle est inapte à pénétrer le sens de la

matière au-delà des surfaces, modelées sensiblement (pour les yeux, et non pas pour le toucher), des volumes, dans leur géométrie profonde, vers ce qui constitue, au-delà de la dynamique aléatoire des organismes vivants, leur architecture interne, la logique de leur structure profonde, les valeurs structurelles de configurations rationnelles, équilibrées et pérennes. Il faut le reconnaître, Brâncuși a puisé dans l'atmosphère de Paris tout ce qui était susceptible d'élargir son horizon artistique, toutefois il n'a emprunté les éléments plastiques impressionnistes que trahissent certaines de ses têtes enfantines ou le portrait du peintre Dărăscu, réalisés entre 1906 et 1907, que pour peu de temps et pas du tout dans l'intention de définir avec eux son style. *Le Sommeil*, taillé en marbre une année plus tard, démontrait d'ailleurs avec évidence l'abandon de la méthode du modelé impressionniste, centrifuge, uniquement optique, en faveur des prévalences des effets tactiles classiques. Toujours est-il que, de tempérament, Brâncuși était plus proche du classicisme, de la stylisation limpide et géométrisée des formes considérées en tant que prototypes idéaux, que du déroulement musical de flux optiques, qui font de la sculpture romantique ou impressionniste, éminemment baroques du point de vue typologique, une métaphore de l'écoulement héracléen du psychisme à l'état sauvage, touffu et juvénile.

Sous la forme de l'art statuaire, la sculpture roumaine moderne — de nos jours à peine plus que centenaire — fit son apparition seulement au moment où furent jetés les fondements d'une vie publique et étatique moderne, après l'union des Principautés Roumaines dans la 6^e décennie du siècle passé. Il existe, par conséquent, un décalage entre les phases de développement de la sculpture roumaine et l'essor de la peinture roumaine moderne, beaucoup plus précoce. L'art roumain avait fini pourtant par faire siens, dès la première moitié du XIX^e siècle, les idéaux humanistes de la Renaissance, et de tenter de la sorte une synchronisation avec le reste du monde, qui lui avait été refusée du fait de son histoire agitée. L'art roumain a accompli prodigieusement la traversée de toutes les étapes de cette évolution, jusqu'à l'entière synchronisation avec la contemporanéité — tout de suite après l'affranchissement du pays du joug ottoman, — à la manière des contes de fées où les Princes

Charmants grandissent en une journée comme d'autres le font en une année.

Le XIX^e siècle touchait à sa fin lorsqu'on peut parler d'une école roumaine d'art plastique distincte de ses modèles européens, ayant des caractères stylistiques bien précisés. Pour ce qui est de la sculpture roumaine, à ce moment-là, on a la possibilité de marquer dans l'histoire de l'art une évolution qui s'est faite en brûlant les étapes, grâce à la coïncidence chronologique d'idéaux esthétiques opposés. Ainsi, l'on considère comme un heureux hasard la rencontre, durant une brève période de temps, de deux groupes de sculpteurs représentant deux esthétiques différentes qui coexistaient. Depuis environ 1880 et jusqu'à la 4^e décennie de notre siècle, la tradition de la sculpture roumaine vacille pendant quelque temps entre *l'idéal classique* (illustré par Ioan Georgescu au siècle passé et par Ion Jalea de nos jours) et *l'idéal romantique* (incarné par le contemporain et l'émule de Georgescu, Ștefan Ionescu-Valbudea, qu'un écrivain de la taille de Delavrancea considérerait «le pendant en sculpture d'Eminescu en poésie...»). Cette esthétique, que le grand Dimitrie Paciurea a adoptée dans le sillage de Valbudea, ajoute, par l'art de celui-là, à la dynamique du romantisme, qui recherche l'intégration du mouvement expressif dans l'art statuaire comme dans les panneaux-reliefs, les significations de la transcription expressive, symbolique, du monde du sous-conscient, reflétée dans la série de ses «chimères»: des êtres tétralogiques, symptomatiques de l'affectivité d'un individu sensible, profondément lacéré par les injustices du monde au milieu duquel il vivait, des projections expressionnistes. Le passage vers un symbolisme très proche de l'expressionnisme, venait d'être réalisé par Paciurea d'une manière éclatante.

Il est à remarquer que, romantiques ou classiques, influencés par l'impressionnisme ou par la symbolique de l'expressionnisme, les sculpteurs roumains ne renoncent pas, durant ces étapes du développement de notre art, à l'esprit de l'Hellade, lequel suppose rationalité, harmonie, équilibre, mesure, primauté de l'humain, comme si cet esprit leur était consubstantiel.

Cependant, pour la sculpture roumaine et pour le «miracle» de son développement, il est significatif que tous ces postulats de l'ancien anthropocentrisme hellène — compris longtemps comme étant indestructiblement relationnés avec une certaine

forme stylistique dérivée directement de l'art du classicisme antique ou bien indirectement de celui-ci, par réaction antagoniste, mais de toute façon dépendante de la formule classique hellène, par adhésion à celle-ci ou par opposition — donc tous ces nobles et constants postulats restent à se réaliser en tant que buts artistiques dans une formule stylistique révolutionnaire, nouvelle, entièrement différente par rapport à l'évolution européenne et mondiale de la sculpture, redevable par le style à l'antiquité méditerranéenne.

Peut-être le rapprochement temporaire de l'impressionnisme que subit Brâncuși, a-t-il été occasionné tout simplement par le fait que, outre ses aspects novateurs, la sculpture impressionniste s'avère être au fond une dernière conséquence du biomorphisme classique, de la physioplastie traditionnelle européenne.

De la leçon du grand Rodin, Brâncuși tire le principe, tellement conforme à son tempérament, suivant lequel la sculpture s'intéresse non seulement à la surface des corps, mais surtout aux forces internes qui ont modelé ces surfaces et dont la pression, exprimée dans les reliefs secondaires de la masse, doit se laisser apercevoir au-delà de ceux-ci, à la manière du flux de la lave figé brusquement dans sa coulée. La série des têtes d'enfants, qui porte l'empreinte impressionniste, rodinienne, comprend cependant des œuvres parfaitement équilibrées qui trahissent un penchant prononcé pour l'étude de la nature, pour l'exactitude anatomique, pour l'expression des sentiments généraux-humains par le truchement du langage habituel de la sculpture, biomorphique, langage qui est, depuis la plus haute antiquité et jusqu'à notre artiste, la plastique même du corps humain. Dans la tête enfantine gracieuse et pleine de sensibilité, l'artiste, intéressé non pas tant par la reproduction d'une physionomie définitivement configurée, mais surtout par la représentation d'une expression fugitive, emploie le modelé impressionniste qui consiste à fragmenter les plans du volume. Le modelé en facettes, dont les creux sont à l'origine des jeux de lumière qui obligent l'espace ambiant à combler l'intérieur des masses, à collaborer avec la forme, à s'engager dans la structure de la statue, est une caractéristique de cette phase.

Toutefois, sa voie à lui sera toute différente. La sculpture appartenant à la période suivante, de la maturité de Brâncuși, tendra



Fig. 1. — Tête d'enfant.

vers l'expression directe des sentiments et des idées dans le matériel tridimensionnel, souvent à l'exclusion de la physioplastique biomorphe, de ce terme intermédiaire qui est le corps humain. L'artiste rejettera avec force cette idée que la sculpture ne serait que la plastique expressive des corps humains reproduits en mouvement ou bien au repos, avec leur anatomie réelle. Une expression qui revient souvent sur les lèvres de Brâncuși définit son aversion envers la reproduction de la carnation en sculpture : « C'est du *beefsteak* » — avait-il coutume de dire. Dorénavant, chez lui, l'expression des sentiments empruntera la métaphore architectonique. En forgeant ce qu'on appellera plus tard des *objets*

spatiaux, Brâncuși concurrence la nature, demandant aux *lignes de force* de la statue, à ses axes et aux volumes axés, et non pas aux surfaces, des échos magnétiques dans l'espace ambiant. C'est-à-dire précisément une voie opposée à la première phase !

Tout en postulant un divorce catégorique d'avec le passé, Brâncuși amène l'innovation dans la sculpture moderne, apport décisif pour la détermination du langage de ce siècle qui a fui l'influence de la Renaissance. Il invente des formes qui, bien qu'ayant leur point d'attache dans la réalité, ne lui sont pourtant pas subordonnées ; ces mêmes formes sont capables d'exprimer encore plus outre les essences des objets et, pour cela faire, elles se méfient de toute imitation. Ses formes simples, calmes, limpides, d'une perfection organique saisissante (quoiqu'elles fussent à tort considérées comme abstraites), reflètent un penchant prononcé pour tout ce qui est vital. Voilà une attitude vraiment fondamentale pour le devenir de la plastique moderne : l'élément vital devient le prototype du concret visuel, sans pour autant se confondre avec lui. On abandonne l'expression des sentiments au moyen des mouvements et des attitudes du corps humain, tout en gardant néanmoins le substratum concret de la vision. Dès la phase intermédiaire illustrée par la *Prière* exposée au Musée d'art de Bucarest, statue agenouillée, créée en vue d'un monument funéraire, le fait de concentrer toute l'attention sur les grandes lignes de la construction d'un corps humain, et non pas sur ses volumes analytiquement considérés, montre de toute évidence un *synthétisme* qui en dit long sur ses créations à venir.

Selon Brâncuși, ce n'est point la reproduction des corps qui soit susceptible de nous intéresser, mais leur stylisation suivant une logique dépendante des nécessités de l'expression. Les besoins de la synthèse expressive, capable de traduire l'émotion, donc d'atteindre au but proposé, sont ceux qui imposent l'étirement ou bien l'abréviation des formes, leur extension ou leur contraction. La concentration de l'intérêt en faveur du schéma affectif primordial du geste nu, de l'attitude exprimée en tant que catégorie, conduit à restreindre l'image jusqu'à son essence, à traduire en langage métaphorique pur le sentiment respectif, sans plus compter sur la mimique ou sur les gestes, sur les copies viles d'après

nature, sur les images imitatives conçues sous le jour naturaliste. Le trajet intérieur de l'émotion de l'artiste, son élan affectif, a recours, pour devenir sensible, à des schémas architecturaux, à la manière de l'art populaire roumain qui associe dans l'âme du spectateur le sentiment qu'il veut susciter, et l'élément stylistique épuré de toute contingence concrète (tout en gardant le point de départ figuratif, même dans les cas où les objets paraissent purement schématiques).

On a longtemps discoursu sur les attaches de Brâncuși avec l'art populaire roumain. Elles sont réelles. On ne saurait concevoir la personnalité même de Brâncuși exempte de l'atmosphère puissante d'un art qui transforme le schéma décoratif, la réduction de l'objet à son essence, en fondement de l'expression. Or, de toute cette atmosphère, Brâncuși s'était pénétré durant l'enfance qu'il a passée dans son village natal.

Excepté son attraction sans lendemain pour l'impressionnisme, Brâncuși s'est tenu à l'écart des chemins ouverts ou empruntés par autrui, fût-ce même son bon ami de Paris, Amédée Modigliani, lequel secondait Picasso dans son effort d'imposer dans l'art européen l'esprit de la sculpture nègre. Après 1906, engagée qu'elle était en plein processus de négation des traditions hellène et latine, l'Europe tâtonnait en l'art à la recherche des chemins de l'avenir, se dirigeant de prime abord, comme on le sait, par l'entremise du cubisme, vers la vision synthétique de l'art africain, recherchant ensuite les modèles d'autres civilisations extra-européennes, et tâchant d'agir comme si elle faisait semblant de croire au mythe alléchant, propagé par les ethnographes, d'une culture originaire, commune à l'humanité entière. Ce mythe, une fois adopté, secrétait des formes immémoriales de sensibilité plastique, tributaires à des types d'expression tout autres que l'empathie (la sympathie symbolique), laquelle prône la fusion fraternelle entre l'homme et son milieu; cette dernière avait été dès 1909 dénoncée par Woringer comme suspecte d'être propre aux seuls Méditerranéens, et comme incapable d'offrir les prémisses d'une expérience tellement profonde que celle du tragique, du divorce de l'individu, fruit de la civilisation moderne, d'avec la nature. S'il est permis d'affirmer que l'effervescence des recherches propres aux milieux artistiques occidentaux, le bouillonnement des négations même, — si pa-



reilles aux apostasies, lesquelles ont jeté le discrédit sur les concepts sacrés du « grand art » et ont amené la proclamation des « démystifications » et des « démythisations » d'idéaux, en tant que méthodes d'établissement de l'image artistique (tel le cas des « Dadaïstes » que Brâncuși fréquenta quelque temps à Zürich, durant les années de la Première guerre mondiale) — auront contribué de manière indirecte à ce que Brâncuși se découvrit lui-même, dans son essence la plus profonde et la plus vraie, il est hors de doute que ce ne furent pas

Fig. 2. — *La Sagesse de la Terre* (détail).



Fig. 3. — *Le Baiser.*

ces phénomènes de crise qui l'ont *façonné*. Peut-être bien que ces mêmes phénomènes aient fait l'office de catalyseurs « *per a contrario* » dans l'éclosion du style qui a propulsé Brâncuși dans l'art universel, mais d'aucune manière on ne saurait les considérer comme causes. Entraînée qu'elle était en plein processus de démantèlement d'un édifice idéologique longtemps bâti, l'Europe des crises de l'Avant-guerre et de l'Entre-deux-guerres n'était pas en mesure d'*offrir*, mais plutôt de *recevoir* des réponses à ses questions lancinantes. Pour satisfaire aux besoins spirituels du siècle nouveau-né, Brâncuși n'était pas obligé à chercher l'élaboration de nouvelles modalités d'expression en art au-delà de sa propre personnalité, tantôt dans l'exotisme des cultures de l'Afrique noire, tantôt dans celui des cultures orientales ou extrême-orientales, polynésiennes ou appartenant à l'Amérique précolombienne ; dans les profondeurs de son être, là où se concentrent les affects stratifiés à partir de la première enfance, vivait l'art du village roumain des Carpates, un art élaboré dans le creuset d'une culture organi-

que-sphérique, dépourvue d'hiatus, se distinguant par son puissant caractère synthétique dans l'expression et par une prépondérance nettement marquée de l'idéation sur le sensible. Négateur des habitudes de la tradition académique européenne confinée dans le mimétisme illusionniste de la nature et dans la célébration des apparences, Brâncuși a vite compris que l'on pourra constituer un art sobre, équilibré, à la seule condition de tourner le dos à l'instantané de la vision assujettie à la pratique, et de poursuivre, sans les béquilles de la gesticulation pantomimique et de la psychologisation de l'expression physiognomique, les schémas symboliques et affectifs primordiaux. Cet art dont il rêvait serait exempt de la tentation de confondre l'idée, souverainement englobée dans la plastique du corps humain ou animal, laquelle offre à la sculpture son langage unique, avec le vil masque sensible de l'idée, le succédané de l'objet matériel au moyen duquel elle est symbolisée, la reproduction naturaliste du corps (« *beefsteak* », aux dires de l'artiste) pour l'amour de la reproduction parfaite.

Le folklore plastique roumain, dont Brâncuși avait acquis l'expérience depuis les premières années de sa vie, est — selon la disjonction que nous devons à Herbert Kühn — une projection *mentale* de l'homme de type *imaginatif*, adonné aux occupations agraires, lequel s'ingénie à figurer, *au moyen de géométries abstraites*, les structures visuelles et celles spatiales invisibles des forces énigmatiques qui concourent à l'équilibre du monde en devenir permanent. A partir de l'expérience de la graine et de l'œuf, objets apparemment inanimés, morts, mais capables de ressusciter et de se transformer en organismes vastes, complexes et frémissants de vie, les gens de ces civilisations danubiennes et carpatiques, appartenant à de très anciens peuples agraires, se sont forgé un ensemble d'images symboliques d'un principe vital non pas relatif et éphémère, mais assimilé, en intensité, à l'absolu, et participant du principe de l'éternité, de la vie infinie. Cet ensemble d'images symboliques traduit, ainsi qu'il a été montré, la mythologie particulière des Roumains. L'amour de la vie, le penchant à célébrer l'élément vital, constituent aussi les traits les plus profonds de la sculpture de Brâncuși, dans les caractères symboliques et géométriques de laquelle on décèle, à un niveau supérieur, les mêmes caractères, symboliques et géo-

métriques, de l'art populaire roumain, déchiffré par l'artiste dans ses intentions secrètes conçues comme l'expression plastique d'une conception du monde et de la vie, où les règnes sont des niveaux, des degrés obligatoires de la connaissance de soi-même. L'étude morphologique de l'ornementation populaire roumaine mène, entre autres, à conclure à un terrain de continuité entre les règnes. Les ornements, phytomorphes (végétaux) et zoomorphes (animaliers) coexistent avec les ornements humains, anthropomorphes, et skéumorphes, c'est-à-dire ceux qui appellent à une réduction des représentations physiomorphiques à l'élémentaire, aux forces irrépressibles de la nature. Aux yeux de celui qui a compris la syntaxe des ornements du bois, des textiles utilisés pour la décoration des intérieurs paysans ou pour la confection des vêtements, de la céramique, ou même des œufs de Pâques peints, se dévoile une texture de relations abstraites entre les forces élémentaires de l'Univers.

A partir de 1907, les formes de la sculpture de Brâncuși s'efforcent de retrouver la simplicité élémentaire et le calme de la perfection organique, tout en reflétant cet amour du concret vital qui devient le prototype de la projection imaginative dans les arts visuels du paysan roumain, symboles de cette profonde entente avec le monde et la vie qui se refuse à l'éparpillement de surface en millions de variantes individuelles de la matière animée, en ébullition. A travers des œuvres telles que *le Baiser*, *la Sagesse de la terre* ou *la Prière*, l'artiste attire l'attention de tout sculpteur sur le polygone des grandes lignes de force dans lesquelles se concentre la matière vivante comprise à l'intérieur de l'agglomération des masses compactes d'un corps, et postule la réduction de l'intérêt optique au schéma primordial de l'agencement de celui-ci, à l'idéogramme décisif du geste expressif ou de la stase typique, lequel revêt une attitude révélatrice d'un sentiment donné, pictographié à la manière de l'écriture hiéroglyphique. Et n'est-il pas hautement significatif ce fait que, dans son pays, et dans l'atmosphère académique dominante, des voix se firent entendre, prodiguant des éloges à l'adresse du sculpteur et couvrant les protestations, souvent violentes, de ceux qui voyaient avec étonnement de telles œuvres envoyées par Brâncuși — toujours soucieux du contact permanent avec le public de sa patrie —, aux Salons de la « Jeunesse artistique », des voix



d'hommes de lettres dont l'intuition artistique était remarquable, tels que Tudor Arghezi et Alexandru Vlahuță?

Fig. 4. — Danaïde.

La concision de litote de l'expression plastique métaphorisée n'avait pas de ce temps creusé un fossé entre la nouveauté de l'œuvre et la compréhension du spectateur!... Ce fait de garder la base figurative de départ, même dans les cas où la composition de l'œuvre suivait un schéma pur (*le Baiser*), restait à la portée d'un public que l'art populaire roumain avait éduqué pour la plastique. En analysant les schémas d'organisation des images synthé-

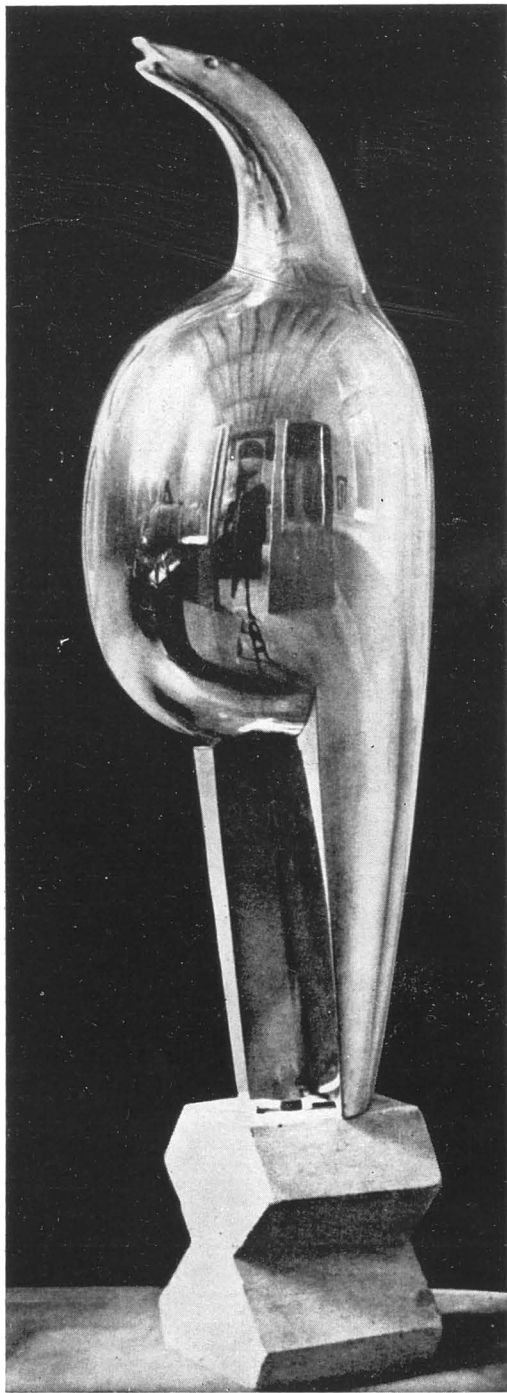


Fig. 5. — *La Maïastra*.

tiques élaborées au cours des millénaires par l'aspiration formative (le « *nisus formativus* ») du peuple roumain, l'art de Brâncuși a pressenti le chemin que l'art mondial emprunterait à l'avenir, et a fait que la Roumanie ne soit pas, en ce qui concerne les grands mouvements d'idées et de

courants affectifs, en reste de politesse face à l'Occident européen, — créateur passif qui ne s'attendait guère à de telles restitutions —, mais au contraire, qu'elle lui paye juste à temps, par un apport décisif, les dettes, menues certainement mais continues, contractées au cours du dernier siècle de notre tardive Renaissance artistique. Par rapport à l'excès analytique et imitatif de l'art occidental de cette époque où l'on voyait de toute évidence s'évanouir le sentiment de l'unité de l'existence, l'art de Brâncuși offrait cette panacée que les artistes occidentaux avaient ardemment et vainement cherchée à travers les exotismes extra-européens. A la seule condition d'être connue, explorée juste à temps et prise en considération sans d'arrière-pensée dédaigneuse, propre aux civilisations occidentales imbues de leur complexe de supériorité dérivé du bénéfice apparent du technicisme, lequel en revanche diminue tout horizon psychique, une portion du territoire européen même, notre espace carpatho-danubien, était bel et bien en mesure d'offrir à ces artistes la solution du problème, une solution à la portée de la main et ne demandant pas d'efforts démesurés. La raison qui poussait les artistes occidentaux à esquisser une pénétration en force dans le monde d'idées et de sentiments caractéristiques à d'autres portions du globe terrestre est à chercher dans la conscience que ceux-ci avaient des limites de leur propre mode de penser, désintégrateur, face à l'intégration qui préside l'organisation mentale des Orientaux. Le Moyen-Orient et le Nord africain furent découverts au milieu du XIX^e siècle par les voyageurs romantiques ; grâce à l'estampe japonaise, si active en tant qu'agent stylistique, la génération impressionniste avait découvert aux environs de 1870 l'Extrême-Orient ; le siècle touchant à sa fin faisait la découverte des civilisations indo-orientales du type Angkor, tandis que la première décennie du XX^e siècle dévoilait l'Afrique noire et l'Océanie ; le folklore de l'Extrême-Est européen se répandait par l'entremise du ballet russe, à la même époque que les civilisations précolombiennes des grands Empires agraires d'outre-Atlantique, lesquelles présentaient de frappantes similitudes de structure avec les anciennes cultures pré-helléniques. Toutes ces découvertes contribuaient à l'ébranlement de la confiance si commode en la suprématie incontestée et incontestable du monde occidental européen,

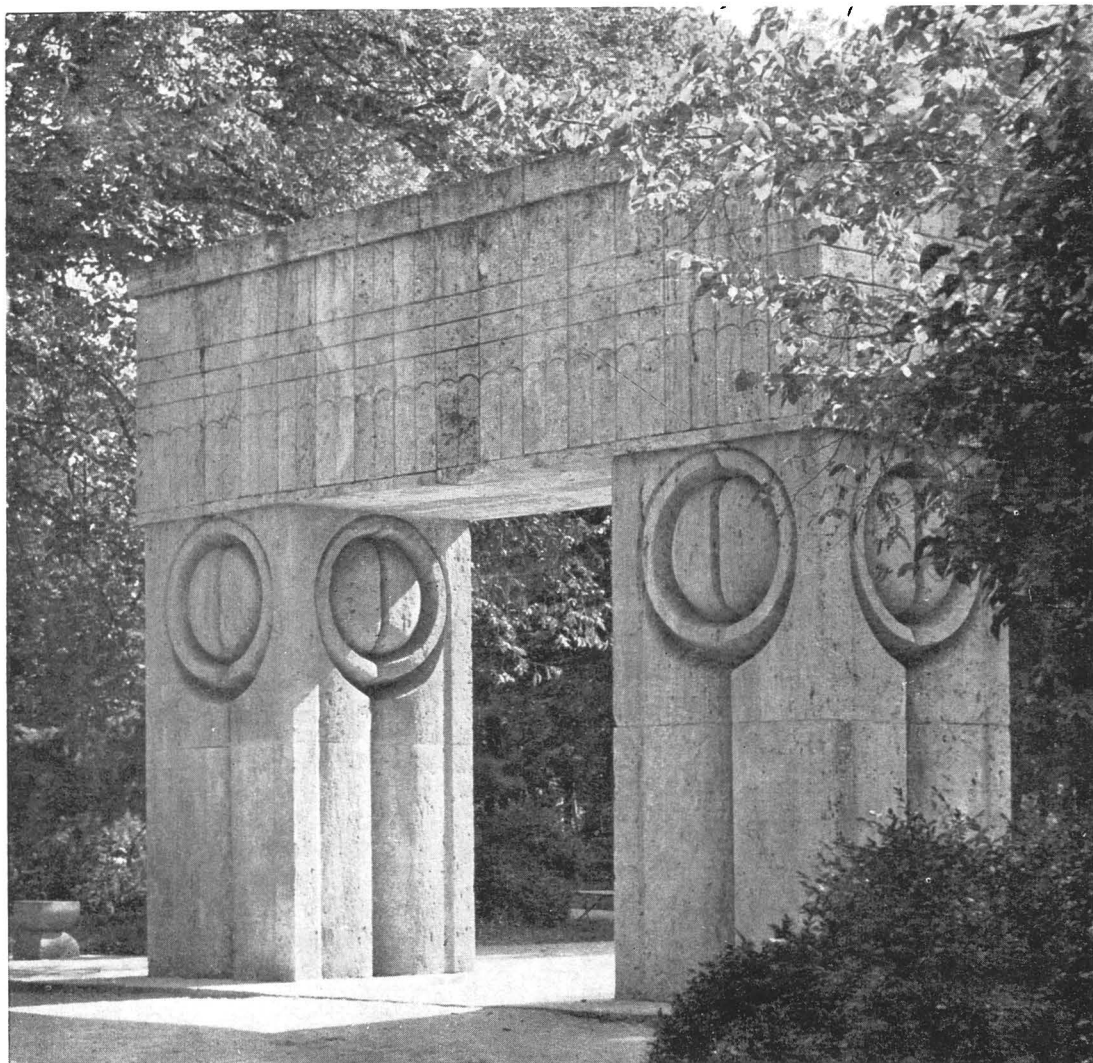


Fig. 6. — La Porte des Héros.

héritier *exclusif* de l'atticisme antique. La pensée du milieu artistique européen des premières décennies de notre siècle visait à refaire le tracé d'un grand cercle unitaire susceptible d'embrasser, dans la vision que l'individu se forgeait de lui-même et du monde, la totalité de l'existence de l'Univers dont l'homme est une partie composante, la totalité de l'esprit, que cet individu humain était tenu à secourir dans ses manifestations, au lieu d'emprisonner. Il aurait fallu que la civilisation et l'art occidentaux, alors en proie à une crise de la corruption des valeurs, rentrent en possession de la grande leçon de simplicité des âges classiques, avec sa démonstration pure et claire de l'organisation rationnelle du monde, de la continuité et de la solidarité des règnes couvrant un Univers régi par le

Sens, l'*Idée*, le principe primordial de la philosophie platonicienne.

« Se situant au centre inamovible de l'art moderne », selon la caractérisation que le grand critique anglais Herbert Read dédiait à la sculpture de Brâncuși, le type d'art que nous proposons au reste du monde à travers son œuvre est l'expression, ayant l'apparence de l'innocence, d'une sagesse qui a donné ses preuves et aux termes de laquelle la pensée de l'individu, l'intellect individuel, qui n'a pas tourné le dos à la totalité et n'a pas coupé ses liens avec elle, mais au contraire lui subordonne ses buts dans toutes les actions qu'il entreprend, est seul capable de trouver une solution à l'opposition homme-cosmos, sans connaître l'expérience tératologique des

antagonismes qui secouent convulsivement la culture occidentale.

Dans la lignée du soi-disant « Jugendstil » (« Art Nouveau », style « Liberty » ou « Modern Style » aux environs de 1909), Brâncuși s'intègre dans le mouvement de l'avant-garde parisienne et comme tel il est considéré en Occident comme l'un des plus méritoires des artistes novateurs. Pourtant, il maintient des liens solides avec la vie artistique bucarestoise, il expose aux Salons officiels du pays et lors des manifestations de la « Jeunesse artistique ». Au fil des années, on a vu ici se succéder des ouvrages dus au ciseau du maître et témoignant d'une conception sans précédent, telle la *Maïastra* de 1913, ouvrages qui ont suscité dans l'atmosphère académique dominante tantôt de la perplexité, tantôt des cris au scandale. A propos de la *Sagesse de la terre*, l'écrivain Alexandru Vlahuță, homme d'une grande sensibilité, pourtant éduqué dans l'esprit d'un tout autre art, écrivait en 1910 que la statue est « modelée avec une naïveté suggestive, de primitif », et a « des yeux qui regardent non pas l'extérieur, mais l'intérieur, le mystérieux infini intérieur ». Et l'écrivain, critique ad hoc, d'ajouter : « Je dirais une divinité étrange, qu'on a trouvée sous les ruines d'un temple antique ! . . . » Cependant, l'antiquité que cette statue suggère est loin d'être méditerranéenne.

Avant que l'art européen ne connût l'esthétique de l'art nègre, Brâncuși, qui l'ignorait également, avait préfiguré les principes de son synthétisme à partir de l'expérience du folklore roumain, lequel est — pour étrange que cela paraisse — tout comme l'art de l'Afrique noire, une projection mentale de l'homme imaginatif adonné aux occupations agraires. Se heurtant en Occident même à des difficultés se rapportant à son art (le cas du portrait de la *Princesse X*, refusé en 1920 au Salon des Indépendants comme étant obscène), obligé des fois à faire front à des procès interminables afin de pouvoir mettre ses ouvrages en valeur (le cas de l'exposition de New York en 1927), l'artiste se clautre dans son atelier de l'Impasse Ronsin et accroît la réserve et la simplicité quasi monacales de son mode de vie, tellement apparenté à celui des paysans roumains. Il revient quelquefois au pays, participe en 1934 à l'exposition organisée par le Syndicat des Beaux-Arts de Bucarest sous le titre « le Contemporain », et expose en 1937 un ouvrage au pavillon roumain, lors

de l'Exposition internationale de Paris, là où il aurait mérité qu'on lui mit une salle entière à la disposition.

Au moment où le succès absolu est venu couronner son œuvre, l'artiste frisait la soixantaine. Des commandes l'assaillent, provenant des quatre coins du monde. Et il est poignant de constater que, au faite de la gloire, il n'oublie pas sa patrie : en 1937 il érige à Tirgu Jiu la *Porte des Héros* et la *Colonne de la Reconnaissance* (appelée aussi la *Colonne sans fin*) à la mémoire des héros roumains tombés dans la Première Guerre mondiale. Le sculpteur désirait que ces monuments restent dans sa ville quasi natale, comme un souvenir de la reconnaissance de son devoir envers les contrées qui lui avaient servi de berceau et de matrice spirituelle, convaincu qu'il était que, sans les impulsions que son esprit avait ressenties dès la première époque de sa vie, il ne fût pas devenu ce qu'il était. Roumain dans son être et dans sa pensée, Roumain aussi dans sa création, l'artiste a tenu à bien marquer ce fait. Pour le jardin public de la bourgade à proximité de laquelle il avait vu le jour, il réalise une *Table du Silence*, lourde et basse, circulaire, en pierre, avec douze chaises tout autour et trente autres groupées sur l'allée, ce qui revient à un total de quarante-deux chaises. Cette présence silencieuse vient s'ajouter à la sveltesse aérienne de la colonne et à la noblesse de la porte, cette dernière étant située sur l'axe des deux autres monuments. Dans toutes ces œuvres, l'élément structural aussi bien que celui décoratif découlent, à n'en pas douter, des portes, des piliers de véranda des maisons paysannes, des tables basses d'Olténie, qu'il avait eus sous les yeux tous les jours de son enfance. Brâncuși est l'opposé d'un cosmopolite. S'il a violemment réagi devant son inclusion parmi les Surréalistes, on ne saurait non plus le considérer comme Cubiste (ainsi que d'aucuns l'ont suggéré), ni comme Dadaïste ou Futuriste (la mécanisation de la forme lui fait défaut) ni comme Abstrait. Par ses côtés les plus personnels, son art est apparenté au système des schématisations de l'art primitif du Néolithique et du Chalcolithique, ou bien de notre art folklorique : il se forge de véritables hiéroglyphes tridimensionnels, des idéogrammes, des cryptogrammes destinés à véhiculer une idée ou un sentiment. Leur valeur décorative va de pair avec celle expressive, symbolique. La profonde intelligence de l'esprit de la

création populaire, fondue harmonieusement dans la stylistique majeure de l'art moderne, les intuitions géniales en matière de collaboration de la sculpture et de l'architecture, qui conviennent tant au nouvel urbanisme de notre siècle, font de l'œuvre de Brâncuși un guide dans le développement de l'art monumental moderne. Il n'est donc pas surprenant de constater que dans l'étape actuelle de la culture mondiale, nombreux sont les artistes qui cultivent leurs dons sous le signe du grand sculpteur.



Des millénaires durant, l'expression des idées et des sentiments en substance tridimensionnelle avait eu recours, en tant que terme intermédiaire en vue de la constitution de l'image, au corps humain. Certaines des œuvres synthétiques de Brâncuși (*la Prière, la Sagesse de la terre, la Muse, Prométhée, le Baiser, la Nouveau-Né*) font état de ce même intermédiaire, mais cette fois-ci il est utilisé dans un esprit tout autre. Dans la phase de la maturité s'évanouissent le modelage centrifuge datant de l'époque impressionniste, le caractère pictural de la collaboration de la surface de la statue avec l'espace. Maintenant, les œuvres sont modelées en un sens centripète, synthétique. Les surfaces délimitent les volumes en les emprisonnant, en les, enfermant à la manière de dures carapaces, et ne contribuent plus, comme dans le passé, à la réconciliation entre l'espace positif (la masse) et l'espace aérien environnant. Le parfait polissage des volumes, leur géométrie « altière et sainte », selon l'expression du poète Lucian Blaga, garantissent la matière éternelle et précieuse, annoblée par l'artiste, de toute dégradation au contact avec une atmosphère labile, éphémère.

Les œuvres, de véritables objets spatiaux autonomes, s'échappent à l'ambiance pour se figer, dans leur forme d'archétypes platoniciens, pour toute une éternité. Brâncuși entre en compétition avec la nature, lorsqu'il demande aux lignes de force de la statue, à ses axes au premier chef, des échos magnétiques dans l'espace circonvoisin. Au lieu de mettre l'existence de la statue sous la dépendance de la collaboration avec l'espace, Brâncuși oblige l'espace à se

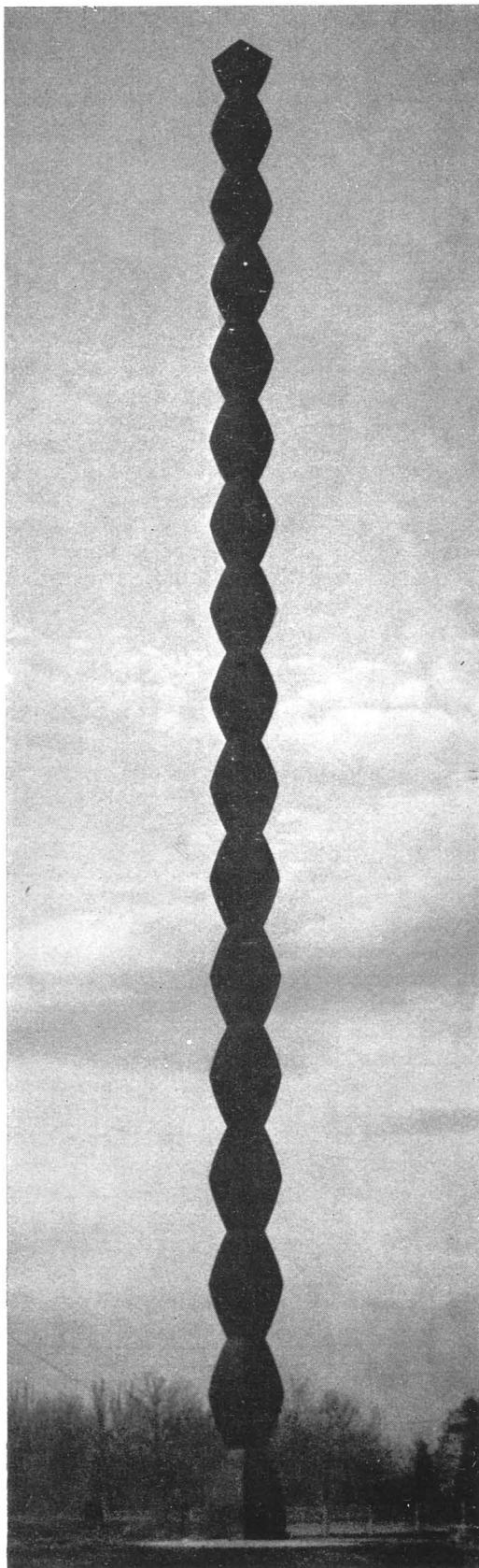


Fig. 7. — *La Colonne sans fin* (photo Sean Hudson, 1975).

rendre compte de la présence, dans son centre, d'un noyau incandescent d'énergie — l'œuvre, dispensatrice d'échos plastiques, de lumière et d'irradiations autour d'elle. L'impression qui s'impose de prime abord à l'esprit est que ces objets renferment, en un équilibre précieux, leur immense force intérieure pétrifiée mais toujours prête à se déverser, tel le flux de lave déchaînée, dans la direction indiquée par les lignes de force de la statue. Un sens philosophique imprimé à bon escient à ses œuvres, — dont le point de départ est à chercher cependant dans la réalité, dans les données du concret et non pas dans des idées abstraites, — prête aux objets leur cachet de symboles et leur confère des émotions au niveau de l'idée concrétisée dans la forme. Outre la nouveauté de cette méthode de création qui lui a valu du côté de la foule et des amateurs d'art presque autant d'étonnements et de protestations que, plus tard, d'approbations enthousiasmées, la plupart des jugements émis sur Brâncuși mettent en évidence la valeur d'une autre caractéristique de sa sculpture : la tendance de l'expression à travers le matériau. Il n'est pas que la vie biologique et psychologique qui comptent, semble énoncer l'œuvre de Brâncuși : au tréfonds de la matière inanimée voilà que frémit une vie organique pareille à celle qui régit la structure des plantes et des animaux, de même qu'on pourrait lire la géométrie limpide sur laquelle se fonde le substratum architectonique de toute existence physique, indépendamment des avatars des phases biologiques de la matière. La pensée qui transperce l'œuvre de Brâncuși est « participationniste », du type de l'identité des contraires, une pensée où tout participe de tout, et tout se définit en conformité avec n'importe laquelle de ses parties. Ainsi que notre siècle l'a compris depuis Bergson, l'esprit de l'analyse logique est celui du fragmentaire, et non pas celui de l'entier. La pensée du causalisme européen émiette les structures, les démontre comme s'il s'agissait de machines. En vertu de la constatation qu'on peut connaître les détails au moyen de leur étude successive, l'intellect perd de vue la totalité. À la manière du savant qui s'imagine — disait quelque part Mircea Eliade — connaître quelque chose sur l'éléphant pour en avoir étudié au microscope la peau, les analystes de l'art style XIX^e siècle se transforment en nécrophores de la réalité, qu'ils étudient à l'aide de l'auto-

psie, après que le flux de la vie, arrêté du fait de l'examen, ait abandonné la forme naguère vivante. La pensée de Brâncuși, toujours à l'affût des essences, ne saurait trouver le repos auprès des détails. Y a-t-il de propos plus édifiants que les propres commentaires de l'artiste à l'égard de son *Poisson* de 1927 ? (ainsi que Malvina Hoffman les rapporte dans *Sculpture Inside and Out*, pag. 51) : « Lorsqu'on voit un poisson, ce n'est pas à ses écailles que l'on pense, mais bien à la célérité de ses mouvements, à son corps étincelant qui nage, vu dans son élément, l'eau. Eh bien, voilà précisément ce que j'ai voulu exprimer. Si j'avais reproduit ses nageoires, ses yeux et ses écailles, j'aurais stoppé net son mouvement et obtenu un simple échantillon de la réalité. Tandis que je visais l'étincelle de l'esprit qui l'habite ».

La différence entre la vision de Brâncuși et celle des héritiers de l'art classique hellène et latin découle de la millénaire opposition qui sépare l'Orient de la structure mentale qui s'est développée tout au long de vingt-cinq siècles au moins, et dont l'aboutissement fut la pratique de la pensée analytique et expérimentale. Cette sorte de pensée isole les phénomènes, êtres et objets, de leur contexte, et guette l'apparition de leur individualité afin de les identifier (A est A, A n'est pas B), au moyen d'une opération qui consiste à les séparer et différencier du reste du monde. Au contraire, ce n'est que l'idée de l'unité supérieure et illimitée de l'Univers — ainsi que s'exprime de nos jours Teilhard de Chardin dans son ouvrage *La Grande Monade* — qui soit capable de nous aider à le comprendre dans chacune de ses parties composantes. Au début de notre siècle et au beau milieu de processus de discrédit de la vision traditionnelle, analytique et imitative, Brâncuși s'est senti de force à trouver un remède, par son art, à la crise de la connaissance issue de la désintégration de l'objet séparé de la totalité de l'existence. Dans la recherche d'une solution, que les artistes occidentaux cherchaient à l'extérieur, il pouvait compter sur son mode naturel de penser et de sentir, dérivé, dans sa majeure partie, de son origine et de son éducation de paysan roumain.

Faisant suite au bannissement de l'art analytique et imitatif propre au siècle positiviste, la grande question qui opprime la pensée du milieu artistique européen est la reconstitution de ce cercle unitaire,



Fig. 8. — *La Table du silence.*

lequel embrasse la totalité de l'esprit et ne l'emprisonne point et auquel fait mention Teilhard de Chardin. N'est-il pas vraiment significatif ce fait que tous les commentateurs de Brâncuși se sont rendu compte de sa grande soif de pureté et de simplicité? L'artiste qui notait sur l'un de ses dessins représentant un enfant: « Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts », était un dévot de la pureté, laquelle est tout autre chose que la naïveté que l'art occidental recherche dans la peinture infantile ou dans celle des néo-primitifs, autodidactes de l'art savant, c'est-à-dire dans l'œuvre de ceux qui, soit ont perdu le bénéfice de la corruption, apporté par la civilisation technique, soit n'y ont pas encore goûté. L'esprit de synthèse de Sir Herbert Read, le vénéral critique anglais, avait trouvé ses accents les plus heureux lorsqu'il fut question de résumer cette situation: « la sculpture de Brâncuși occupe le centre inamovible de l'art moderne, dégageant une sérénité qui la défend du tumulte extérieur. Sa puissance

découle de l'opposition des deux principes qui la gouvernent — une naïveté d'enfant qui regarde innocemment le monde, et une sagesse éprouvée, dont les racines plongent profondément dans le passé, et suivant laquelle les formes que nous contemplons ne sont jamais tout à fait innocentes, mais toujours dictées par des forces inconscientes. Brâncuși accepte l'existence comme un enfant, tout en pénétrant par la voie de l'intuition dans le territoire des essences. Le fait de s'être familiarisé avec les valeurs communes à la culture intrinsèque roumaine lui a conféré cette noble simplicité, cet état de grâce ». Le recours à ce grand réservoir de sagesse qu'est la conscience collective d'un peuple d'ancienne culture, tel le peuple roumain, dont l'univers particulier de réflexions et de sentiments s'est patiemment élaboré au long de deux millénaires sur le fondement des anciennes cultures de l'espace carpato-danubien, garantit à Brâncuși l'authenticité et cette noble ascèse qui lui fait éviter la sensualité comme telle. Lionello Venturi faisait men-

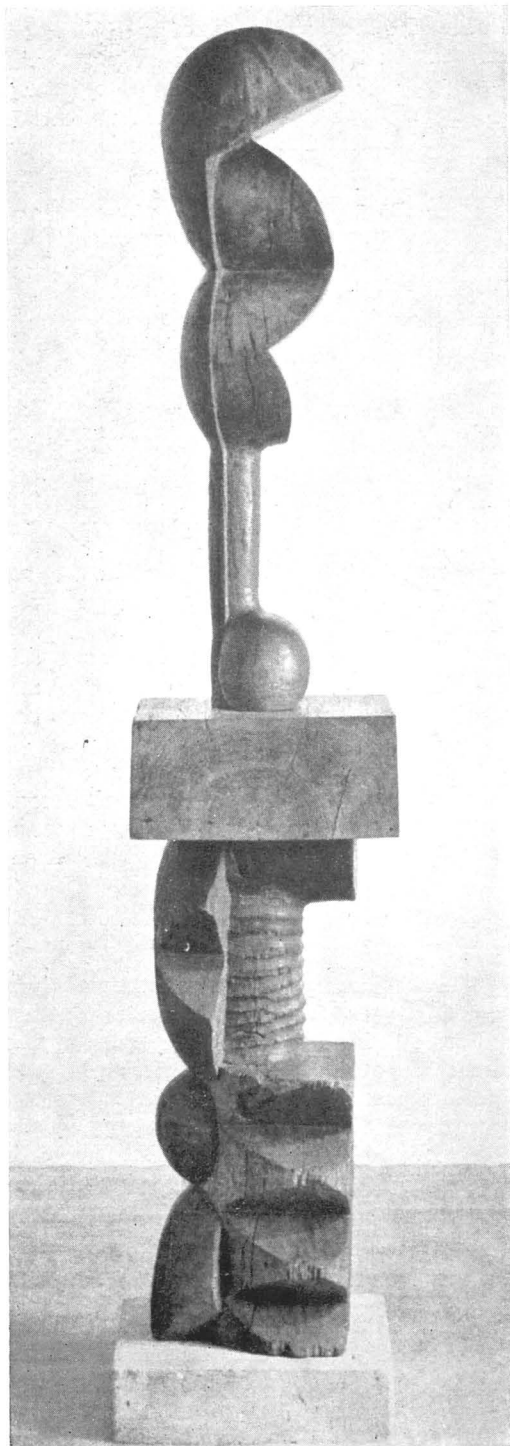


Fig. 9. — Adam et Ève.

tion, à propos de Brâncuși, d'un certain mysticisme face à la matière, et expliquait comment sa vision de paysan roumain lui défendait de choir dans la sensualité.

Le sculpteur Henry Moore, qui reconnaît ses dettes envers Brâncuși, faisait les



Fig. 10. — La Sorcière.

affirmations suivantes : « A l'orée du siècle, Brâncuși a simplifié la sculpture, a fait que les hommes la considèrent de nouveau de gaité de cœur (en tant qu'existence en corrélation avec l'homme, et non pas subordonnée à lui — I.F.), et a accepté le martyre (l'idée de l'ascèse revient — I.F.) pour une seule forme, pour un œuf . . . ». Dans toutes les mythologies, l'œuf est le symbole de la forme originelle, le commencement du monde, cette *Urform* tant recherchée par les Goethéens partisans de l'idée de *l'Urphänomen* de la culture. Dans la nomenclature que Brâncuși lui-même donnait à son œuvre, intitulée *Sculpture pour les aveugles*, l'œuf est connu sous le nom de *Commencement du Monde* (il fut exécuté en 1924, après un voyage en Roumanie). Ezra Pound voyait en l'ovoïde une forme pure, détachée de toute gravitation terrestre, une forme aussi libre quant à sa vie à elle que celles des géomètres analytiques . . . « L'ovoïde donne l'apparence de la vie — notait l'auteur de la monographie dédiée à Brâncuși — et paraît prêt à s'échapper vers les profondeurs du ciel, de quelque

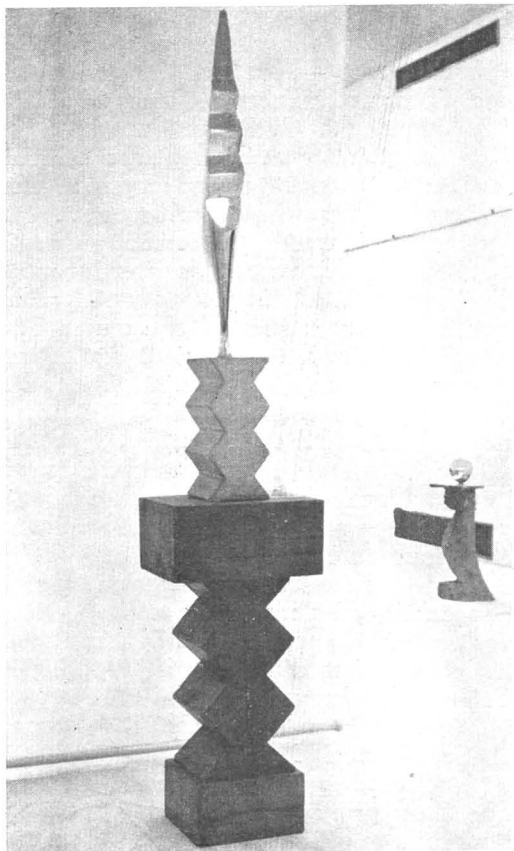


Fig. 11. — Le Coq.

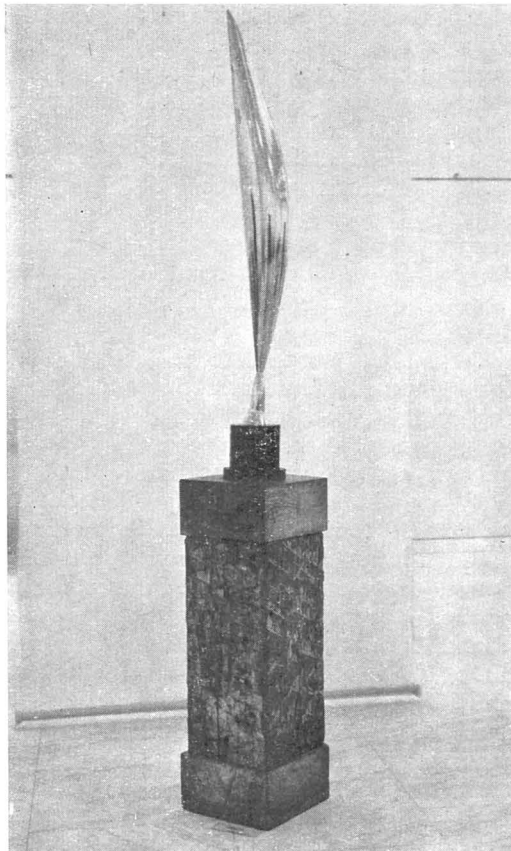


Fig. 12. — L'oiseau dans l'espace.

part qu'on le regarde». Cette forme ovoïdale, identifiable dans la morphologie d'un grand nombre d'ouvrages de Brâncuși, constitue une expression parfaite de sa réflexion centrée sur le monde et, partant, sur l'art. Tout comme le paysan roumain, Brâncuși a recours à une pensée analogique et mythique qui sert d'assise à tous les actes de la vie. A la base de toute création folklorique roumaine se trouve l'homologie cosmique, à savoir l'idée suivant laquelle il y a des similitudes allant jusqu'à l'identité entre le ciel et la terre, entre la vie de l'Univers et celle de l'homme. C'est dire que l'individu participe à la vie cosmique. Une conception certainement d'origine thrace et apparentée de manière remarquable à celle des cultures pré-hellènes garantit ce trait de culte de l'organique et de tout ce qui touche à l'essentiel de la vie, propre à la culture originaire de cet espace, laquelle s'est maintenue vivante et agissante jusque de nos jours. A la différence des arts populaires des nations de l'Occident européen, issus pour la plupart d'un mouvement descendant, du haut en bas, lorsque s'est consommée la

décadence des arts courtois ou citadins jusqu'à atteindre le niveau rustique de la société, l'art populaire de l'espace sud-est-européen découle d'une évolution organique ascendante, de bas en haut. Il n'est pas question ici d'une *versunkene Kultur*, mais bien d'une culture vivante, ayant cours dans les masses en tant que mode de vie et de pensée qui a fait ses preuves. L'amour de la vie, le penchant à glorifier l'essence de la vie et à considérer l'organisme comme prototype de l'existence, s'associent dans la conception populaire un mode symbolique, géométrique, de l'expression, tout en rejetant l'autre mode, naturaliste. S'il y a bien deux traits constants de l'art populaire roumain, ce sont le symbolisme et le géométrisme. Quant à ce dernier, il utilise aussi bien la stylisation angulaire propre à l'époque du bronze (ce n'est pas fortuitement que Pârvan identifiait dans l'ornementation des armes daces des motifs appartenant à la culture celte de Villanova), que la calligraphie ondoïyante des contours, stylisés d'après le système des méandres, caractéristique de la diffusion de l'art minoen des Peuplades de la

Mer. Brâncuși était originaire de l'Olténie, d'une région donc où la stylisation calligraphique, en axes courbes et en contours courbes schématisés, prévalait, sans pour autant éliminer du tout l'autre type de stylisation, angulaire.

Son penchant manifeste à l'égard des courbes dynamiques pourrait facilement s'expliquer par son ascendance terrienne (la contrée du Gorj) et par l'influence que l'art populaire de l'Olténie exerça sur lui à son insu.

Les éléments constants de l'art de Brâncuși, ceux qui font ressortir sa profonde conformité avec l'esprit de l'art populaire, sont d'une part la manière de stylisation qui lui est propre, relationnée plutôt à la forme, à l'expression, et d'autre part les significations et les thèmes symboliques et mythiques centrés sur les binômes homme-cosmos et existence-essence (l'œuf originel à partir duquel s'ordonnent toutes les formes de la vie, le commencement du Monde). S'il est vrai qu'on ne saurait nous prétendre une analyse intégrale dans le cadre de notre étude, qu'il nous soit permis toutefois d'insister sur le sens symbolique prêté à l'ovoïde par Brâncuși dans la plupart de ses œuvres, que tous les commentateurs ont tôt fait de distinguer. Il ne faut pourtant pas passer sous silence que cet ovoïde est la quintessence de la conception de l'homologie de l'Univers, des relations interconditionnelles établies entre le macrocosme et le microcosme. Cependant, le motif de l'œuf ne trahit pas chez Brâncuși une simple prédilection formelle ou thématique, mais bien un parti pris dont les substratums sont à chercher dans l'idéation de l'artiste. Ce qu'il importe de mettre en valeur ce sont les significations de ce motif élevé au rang d'image-symbole, et non pas ses qualités visuelles seules. On peut identifier l'ovoïde dans la forme originale de la *Maïastra* de 1912, aussi bien que dans l'œuvre de 1924 intitulée *Léda*. L'homologie cosmique impose aussi, dans les cas de *Léda* et de la *Phoque*, l'assimilation de la femme à l'élément aquatique; la suite eau-Lune-femme, par raisonnement analogique, s'oppose à la suite feu-Soleil-homme, laquelle sert de fondement à une autre série de formes. Une autre constatation susceptible de nous retenir est que la morphologie d'Ève dans la vision de Brâncuși implique l'idée d'huître bivalve, symbole de la fertilité, œuf également à l'origine mais cette fois-ci ouvert: un bourgeon

prêt à éclater, une plante au seuil de la germination —, selon les termes du sculpteur lui-même, —, ou bien un triple collier de capsules éventrées en vue de la fécondation (V. G. Paleolog).

La scission en surfaces planes et contrastantes, systématiquement organisée afin d'engendrer des formes cubiques... qui réalisent une unité structurelle et architectonique (nous venons de citer les mots de Herbert Read à propos d'*Adam et Ève* de Brâncuși, tirés de son œuvre *The Art of Sculpture*), se produit lorsque l'œuf originel est soumis à la division. Les cycles de la fertilité fragmentent de manière identique, à raison des phases de celle-ci, la sphère du Monde en quadrants répétés à l'infini. L'œuf sectionné, comme symbole du temps, remonte à l'ancienne tradition ésotérique du Pythagorisme. L'image de la clepsydre, du sablier, sphère ou ovoïde coupés, dont les morceaux sont abouchés verticalement, apparaît chez Brâncuși dans les chaises qui entourent à Tîrgu-Jiu la *Table du Silence*. Dans le même parc public de cette ville de l'Olténie, d'autres chaises sont réalisées selon le même système de la clepsydre, mais cette fois-ci, et bien que leur profil soit courbe, elles sont pourvues d'arrêtes, par le fait de circonscrire d'une manière à peine esquissée le carré au cercle. En tant qu'éléments formels, ces chaises sont dérivées des premières, cependant le sens s'y trouve amplifié. Dans les mythologies orientales, l'inscription de carrés dans le cercle, ou le carrelage du cercle, la représentation plane de la sphère, assimilent l'idée de Cosmos (cercle de l'horizon ou centre solaire, Soleil) à l'idée de matière: le cercle coupé par une croix représente la Terre dans les mythologies égyptienne, chinoise ou indienne, ce qui remonte à notre mémoire l'image de la croix celte (la croix cerclée) que l'on peut observer sur les piliers des cathédrales de l'Occident moyenâgeux aussi bien que sur les armes de l'âge du bronze. J'aimerais relever que la forme ultime de stylisation de l'idée d'amour, du couple du *Baiser*, laquelle devient sur la *Porte des Héros*, de Tîrgu-Jiu, un double cercle que coupe une verticale médiane, pourrait être considérée non seulement comme la schématisation de deux corps humains fondus par l'acte de l'amour, mais tout aussi bien comme le processus idéoplastique de l'intégration des formes des existences matérielles, symbolisées à base de rectangles, en une unité de type supérieur, l'unité

cosmique, symbolisée par le cercle ou la sphère transposés en bas-relief. Comment donc, le symbole érotique figurerait-il sur une porte érigée à la mémoire du sacrifice de soi-même des héros? Pourquoi pas, du moment que dans la conception philosophique du folklore roumain (voir la *Miorița* — «l'Agnelle») la Mort est «princesse sans pareille, la mariée du monde», et la rencontre avec elle renferme la promesse de la célébration de noces avec le principe supérieur. Il n'y a rien qui puisse mieux receler cette idée de l'existence individuelle sacrifiée au grand sens du Monde, que la représentation du symbole sphérique solaire carrelé par la matière tridimensionnelle. Dans l'œuvre de Brâncuși, l'ascension vers un zénith qui localise sur la verticale de l'observateur toutes les aspirations humaines vers le progrès — le mythe du vol cosmique, présent dans toutes les mythologies, rêve compensateur de l'humanité, qu'elle réalise de nos jours — est plusieurs fois représentée au moyen de la sveltesse de certaines courbes paraboliques sur lesquelles est centrée la masse de la sculpture, telles les formules ultimes de la *Maiastra* — l'Oiseau dans l'espace. A part cette prime idée aérodynamique réalisée en bronze (W. Zorach), l'ascension de l'homme sur les ailes de la pensée et du sentiment, auxquels seul le ciel pourrait offrir un digne réceptacle, est inscrite dans l'œuvre du grand sculpteur par la série des *Colonnes infinies* en bois et en métal, dans lesquelles les commentateurs ont lu à bon droit le souvenir de la géométrie des piliers de véranda caractéristiques de l'Olténie. Les troncs de pyramide, dont l'assise est alternativement située en haut et en bas, recomposent l'arbre céleste — l'axe de l'Univers, auquel font mention les mythes de tous les peuples, l'essieu du monde dans les contes de fées roumains — telle une répétition infinie de formes identiques, individualisées en tant qu'existences en soi, se complétant les unes les autres. Ainsi qu'il a été remarqué, ces formes donnent de loin l'impression d'être ellipsoïdales plutôt que rhomboïdales. A la vérité, elles découlent, tout comme les chaises du jardin de Tîrgu-Jiu, de l'œuf primordial sectionné, dont les moitiés s'opposent à la manière des clepsydres, symboles du temps... Une photographie de front prise à distance accuse cet aspect d'ovales superposés. Une autre, prise obliquement à la base, nous fait découvrir que les arrêtes et les surfaces sont courbes. Ce motif décoratif

paysan, tellement fréquent en l'art populaire de l'Olténie, taille dans le bois du pilier des plans rectilignes légèrement renflés, probablement à cause de la serpe. Brâncuși modifie le schéma folklorique, en ce sens qu'il lui ajoute une nouvelle signification qui tend à rendre sensible l'homologie cosmique: la métaphore a de nouveau recours à l'œuf sectionné, en clepsydre, à savoir l'idée de la totalité originelle inamovible, à laquelle est venue se joindre la dimension temporelle. Cette dernière tend à son tour à reproduire l'image de la totalité dans la série infinie des individus qui se sont succédé dans l'histoire de l'humanité, avec leur élan de conquête des éminences et leur désir éperdu de centrer leurs existences sur l'essieu du monde, sur l'axe d'existence du Cosmos — symbole de la conformité des lois qui régissent une vie humaine, avec les lois de vie de l'Univers. Signalons, sans d'autres commentaires, que le paysan roumain appelle ce motif décoratif «la chaîne des jours et des nuits».

Partout dans l'œuvre de Brâncuși, les rythmes qui régissent les formes individuelles répètent avec une rigoureuse exactitude la loi des rythmes cosmiques. Madame Giedion-Welcker remarquait, au premier chef, dans le *Coq* de Brâncuși, la ligne brisée (réglée selon le rythme cadencé d'une échelle), laquelle pourrait aussi bien symboliser l'altièrre crénelure de la crête du coq, que son coquerico à degrés affilés, et émettait l'idée, formulée par la suite par Ionel Jianu également, de la progression mathématique de ces degrés ascendants. Le corps du coq — ajoutait Ionel Jianu — s'élance à l'intérieur d'une ellipse brisée par les trois degrés de la crête...

Dans ce salut adressé au Soleil, la forme originelle du mythe de l'homologie cosmique — l'œuf, qui est à la base des symboles utilisés par Brâncuși — se vérifie une fois de plus. Les rythmes créés par la répétition de la forme ovale originelle sont patents aussi dans *Socrate*, ce symbole de l'intelligence maïeutique, laquelle accouche les esprits des pensées qu'ils contiennent sans le savoir, et accomplit l'acte d'ajouter — selon la doctrine de l'homologie cosmique — aux sphères de notre cosmologie actuelle, la dernière en date, la sphère de l'esprit ou la noosphère, pour employer l'expression de Teilhard de Chardin. On pourrait contempler ces mêmes sphères dans le *Roi des Rois* ou dans le *Bouddha*. Dans la vision de Brâncuși, tout

le processus à la suite duquel l'homme se trouve intégré à la vie cosmique est redevable à un type de pensée qui, bien qu'extrait d'une expérience de vie formulée par le paysan roumain en des termes mythiques, fait preuve de parfaite compatibilité avec la pensée philosophique moderne, laquelle fait entrer en ligne de compte les conquêtes les plus récentes de la science contemporaine et, partant, les formes particulières que revêtent dans l'actualité les éternels desiderata de l'âme individuelle.



Au sujet des rapports que Brâncuși avait établis avec les gens, on a longtemps discoursu sur son « ascétisme » et son « isolement monastique » ; ces termes ne sauraient pourtant s'appliquer à une certaine *technique de comportement* avec les hommes, mais à des traits de caractère (que grossissent ceux qui l'ont approché) d'un homme simple, réservé, éprouvant une légitime pudeur devant tout ce que sa dignité semblait lui interdire. Il n'aurait certainement pas acquiescé à ce que ses affaires privées deviennent du domaine public, qu'elles soient déployées avec vanité ou ostentation.

Lorsque les auteurs d'études ethnographiques ont remarqué, à juste titre, que c'est une caractéristique de la maison roumaine que sa façade ne donne pas sur la rue, et que son « péristyle » (terrasse en terre battue, galerie extérieure, véranda, etc.) s'ouvre toujours du côté de la cour,

du jardin ou du verger, ils ne faisaient autre chose qu'attester chez les paysans roumains cette même attitude de bienséance, de « tenue » et de réserve. Il est bien connu que *tout* chez Brâncuși — faciès, caractère somatique, démarche, gestes, mimique, manière de parler et de penser — tirait son origine du milieu paysan dont il est sorti, sans pour autant couper ses attaches nationales et sociales, et sans perdre, chemin faisant, son « *Weltanschauung* », la conception du monde et de la vie dont on l'avait muni à la maison. S'il est vrai que son type de création et celui du paysan roumain offrent à la réflexion des similitudes troublantes, on ne saurait cependant aller jusqu'à l'outrance avec l'exagération des équivalences, vu que Brâncuși, quoique redevable sans conteste à l'art populaire roumain, n'est pas concevable hors la confluence en lui de toutes les aires de culture originelle de par le monde. La méprise serait tout aussi grossière de réduire à l'art des paysans roumains ce qu'il faisait, en *créant des objets* comme eux l'auraient fait, que de lui attribuer à tort le contenu si dense de l'œuvre de l'artiste professionnel, qui a rendu sensible, avec des moyens très évolués, un fonds commun à tous les peuples, par conséquent à l'art de ses ascendants aussi. Quoi qu'il en fût à cet égard, il reste que son type de création apparaît aujourd'hui aux apologistes du grand sculpteur célébré par le monde entier, comme une formule, en raison précisément de sa merveilleuse originalité, aussi vieille et aussi fraîche que le monde.

Barbu Brezianu

An overlooked aspect of Brâncuși's skill as a sculptor is no doubt that of his talent of a realistic portraitist; what has been preserved of the works of his apprenticeship years and early career display an amazing capacity of grasping the distinctive physiognomy of his models, and of portraying them rapidly. So the sculptor who recriminated against "le bifteck" was himself, not only an attentive observer, but also an excellent reproducer of skin-deep anatomy.

Between 1898 and 1902, the same as his elder friend, Douanier Rousseau, Brâncuși was obliged to carry out several commissions of busts, often for Romanian compatriots (Gheorghe Chițu, Ion Georgescu-Gorjan, Carol Davila), whose faces he had to measure with callipers and compasses, modelling them either from nature or, in the case of defunct models, from photographs and deathmasks. These were ordinary jobs for Brâncuși at the time of his apprenticeship at the Dolj District Arts and Crafts School, in Craiova, and more especially at the Bucharest National School of Fine Arts.

In 1905 as a post-graduate student in Paris, Brâncuși made a series of children's busts (presumably after the same model, a neighbour with whom he must have shared the same roof), likewise of different other persons to whom, in a way or another, he was obliged. Among the works of that period, note should be taken of the portrait of a beautiful—and maybe too proud girl—a fellow student of Brâncuși's (*Pride*); of the bust of one of his friends, the Romanian painter Nicolae Dărăscu; that of a restaurant owner (perhaps Chartier or Mollard, in whose pubs the young artist worked as bottlewasher at night), that of a waiter, a.o. Brâncuși's early portraits were obviously indebted to Rodin and Medardo Rosso. From this standpoint the 1905–1906 period might be considered as the equivalent of Brâncuși's last interlude of childhood.

Starting from this stage, the artist was to climb the rungs to his own maturity, little by little giving full play to his impulse for psychological syntheses, and for abstracting from the particular, staving

off the danger of getting immersed in naturalistic details.

The artist's progress along this narrow path can be traced for instance in the evolution displayed by his portraits, busts and studies "of a boy", later imperceptibly merging into the pieces called *Torments*: the first attempts are conventional, the model (a dolicocephalous child who, according to certain testimonies, was blind) appears dressed in a sort of pinafore; gradually the inclination of the head to the right starts to confer fresh expressive force to the sculpture: it seems to be the portrayal of a secret ordeal of repression; in the meantime the original design had undergone several simplifications: the lower part of the bust disappeared, the right arm was cut off. The later stages of the theme make the idea even more explicit; without falling into the pitfall of dramatic rhetoric, the head concentrates a bunch of emphasized distinctive features that come to fully justify the title: *Torment*. We may not be so wrong in hazarding the conjecture according to which the 1906–1907 *Torments* were unconscious metaphors for the sculptor's ordeal in the attempt to break away from his own artistic naturalistic childhood, those servile apprenticeship years that had already lasted too long...

In a parallel direction at roughly the same time, Brâncuși created a number of feminine portraits displaying a great variety of features; among these, an important piece is a limestone *Naiade* (formerly in

* This fragment is an excerpt from Barbu Brezianu's study on Brâncuși requested by the London publishers "Thames and Hudson" following a recommendation of the late Sir Herbert Read.



Fig. 1. — Torment.

Guillaume Apollinaire's Collection) and a now lost mysterious *Head of a Woman*; according to certain testimonies, the latter was actually Brâncuși's first direct carving in stone; moreover, according to conjectural photographic evidence and to the artist's own confession, an imaginary portrait of his mother¹, and a carving which influenced Modigliani's short stage of creation as a sculptor.

Starting from such stone and marble figurative portraits — set in vertical position (some of them bearing stylistic resemblances to archaic Mediterranean sculptures) — Brâncuși was to pass on to another kind of images, the human portrait brought down to the shape of a simple head, reclining generally on its left side. In a way these works appear as curiously decapitated human figures, "objects" preserving but faint traces of their former necks. The somehow ticklish problem of the pedestal has disappeared: having gained a miraculous independence, Brâncuși's reclining heads are movable, they may be set on a tray, on a pillow, or according to one's wish, even in one's lap... Such are the celebrated *Sleeping Muses*, created by Brâncuși in 1910.

In 1911, seven years after the artist's settling in Paris, a new form of unexpected

temerity came into being: the head entitled *Prometheus*.

Oddly enough, this abstract spheroidal form began as a modelling from nature: in 1964 the model, now an elderly gentleman, could still recall his tribulations as a little boy when he was obliged to sit for Brâncuși, always extremely gleeful while working: the position was far from comfortable, the young model having to pose hours on end, arms up, with his head reclined to the right; in the end, his disappointment was great: the features had been reduced to a simple ovoid whose shapes, — in a beam of light, seemingly coming from another world — would only suggest his physiognomy — with the mouth brought down to a mere incision...

But Brâncuși's views and vision were different. To James Johnson Sweeney he said: "If it is properly set, you see how it falls over on his shoulder, as the eagle devoured his liver"...

Having rid himself of all influence, — exotic or European — the artist was in fact giving the first practical application of one of his precepts: "One arrives at simplicity in spite of oneself, in approaching the real sense of things".

Prometheus, first a plaster, then a white marble carving, finally a bronze and a cement cast (the latter now in the Collection of the Kettle Yard Museum, Cambridge University) — provides a good example of Brâncuși's way of probing the expressive force of diverse materials. In this connection it is interesting to recall that the artist used to cast one and the same work at two different foundries — usually the workshops of Adrien A. Hébrard and Claude Valsuani, well-known for their collaboration with Degas, Rodin and other outstanding sculptors who founded most of their works in the lost-wax technique. Brâncuși drew comparisons, and chose the most suitable result in order to polish up the final version, and get extraordinary brilliancy out of the metal.

A special practice of his was that of casting bronze versions directly from the marble originals².

Somehow paradoxically, in process of time, Brâncuși's children come to display a definite regress in age: in the end the sculptor was no longer to need models for carving his children's heads.

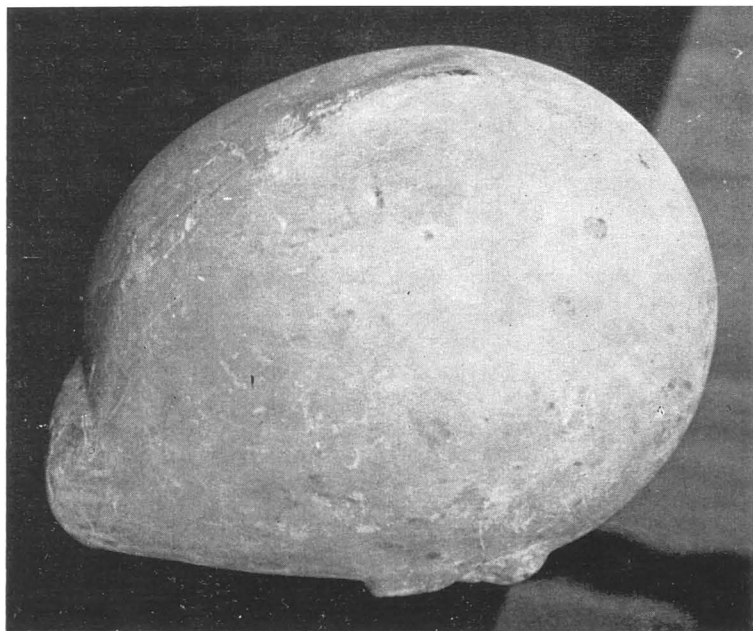


Fig. 2. — *Prometheus*.

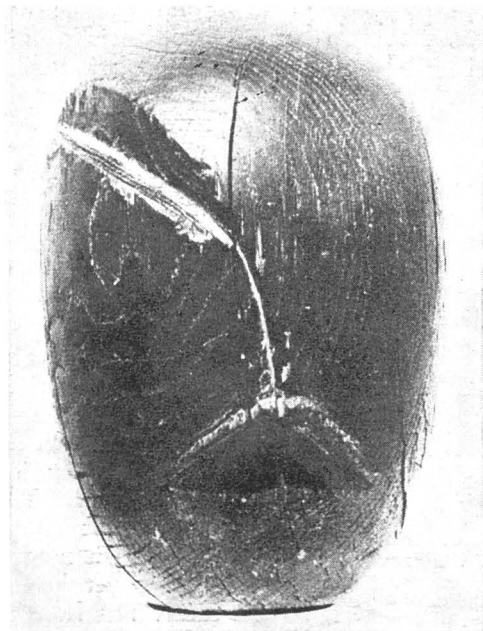


Fig. 3. — *The First Step. Head*.

It seems that, among other things, what the artist's own progress in age brought about was a more pronounced preoccupation with the fascinating realm of infancy, sometimes even with the sphere of the pre-natal. Along the way leading back to the origins, a significant work is *The First Step* (1913), and, one year later, *The First Cry*, a curious image of a newborn's first contact with the outside world. Then, in 1915, Brâncuși called into existence the first of his *Newborns* whose versions, under different titles, were to cover seven years of his creative activity: the terminal point of the series was to be the *Sleeping Child* (datable, perhaps, 1921), carved in black and white stone, in a sense the counterpart of the 1916 *Sleeping Muse*.

The image of Brâncuși's progress along this trend, — a progress quietly commenced in 1905 with the whole rounded «bébé Rodinesque» irradiating lily-like purity and idealism, permeated with «the fragrance of a tenacious sentimentality»³, — is that of an ever closer approach to the essence, as his forms become more and more stylized, closer to the spheroid, nearer to the plain perfection of simplicity.

The same pattern of evolution is traceable in the parallel cycle of ovoids, leading to the tactile *Sculpture for the Blind* described by the artist in the following words: «I put my curiosity of the unknowable into

it — an egg where little cubes seethe, a human skull», a shape destined to be «a revelation for the hands» which, presumably the same as *Beginning of the World*, the artist would have liked to have «placed on a pillow or a sofa — more especially placed on his knees, touched by his hands, his eyes closed»⁴, an object to be hidden somewhere, so as to be discovered not by eyesight, but groped for with one's fingers.

It is not improbable that Brâncuși may have also thought of his former neighbour, the almost blind boy, whom he had employed as a model during his short period of postgraduate training at *Ecole Nationale des Beaux Arts*; but of course the sculptor's first intention was that of giving the hands of his visitors the pleasure of fingering a shape of fascinating smoothness.

With Brâncuși, some inner motivation always underlies the stages of his yearning for discovery. As he himself put it: «Chacune de mes sculptures est motivée par quelque sentiment profond. Le *Nouveau né* est une forme définitive; c'est le chemin, partant de la tête d'une femme endormie et d'un enfant entrevu tout à coup»⁵.

It is not without importance to note that the sculptor's first move along this path was, in fact, the 1905 portrait of a young girl, entitled *The Adolescent*, which came down to us only in the form of

postcard photograph: the teenager reclines her head to the right, as it were day-dreaming. Had not Brâncuși's own indications been written on the backside of the photograph, it would have been almost unconceivable to attribute it to him. And yet, as soon as 1906, Brâncuși began to clear the *Adolescent's head* of its heavy surrounding socle, getting also rid of her tender and languid arms; the new work was given another title — *Repose* —, in accordance with its deeper meditative meaning.

Shortly after, the same theme was to be resumed as Brâncuși had in the meantime, received a commission from the Simu Museum of Bucharest: its third version, entitled *Sleep*, is modelled in pure Rodinesque fashion. The tides of sleep seem to impart the reclining head a delicate aura of dream; the model has undergone a transformation, yet the attitude has remained the same. The head now rests on its left side, but it could as well have rested "on the ground, as a head is placed on a pillow or an ostrich egg in the sand"⁶; it almost creates the impression that, if touched by your hand, it would make you feel "the warm thrill of life"⁷.

Altogether, the gradual metamorphosis of the theme, whose fourth stage was entitled *Sleeping Muse*, — was to occupy Brâncuși's mind till the middle twenties.

Early in 1910 the artist made his first two marble versions of it, followed by five bronze casts; like the *Sleeping Child*, these heads — "magical evocations of sleep" as Sidney Geist very well put it, — preserve next to nothing of their necks. The eyelids are merely suggested, the eyes seem opened towards the interior, the hair rendered by faint parallel incisions, more delicate than those marking the same areas in *The Kiss* or in *The Wisdom of the Earth*. The very few accents of the Muse have disappeared for good, replaced by an imponderable air suggesting its essence.

Yet, the shape of the perfect ovoid was to be pursued by Brâncuși to a still higher degree of de-personalization.

In 1916, the title constantly used by the sculptor beginning with 1910, that of *Sleeping Muse*, was abandoned; we now find the work entitled *Sculpture for the Blind*⁸.

The same ovoid shape was yet resumed under a different title in 1920 when Brâncuși created a marble carving called the *Beginning of the World*; after four years of fur-

ther maturation, the bronze version came into being in its definitive and irreducible form, after having been minutely high-polished, with steadfast and unflinching patience to a magical and almost incredible degree of incandescence.

Such a zeal seems justified in Brâncuși's own aphorism:

"High polish is a necessity which certain approximately absolute forms demand of some materials".

Eager to make that kernel of shining matter even more luminous, the sculptor eventually set the *Beginning of the World* on a polished silvery disk, thus laying further emphasis on the marvellous character of its inner being, in a sense a visual echo of Plato's ideas. The Greek philosopher's works were indeed among the favourite readings of Brâncuși.

As pointed out by Giuseppe Marchiori "his golden bronzes are transformed by the changes of light: they draw from the environment, mirroring the outside world — yet, their rhythm and inner tension remain unalterable"⁹.

Brâncuși's outstanding role in creating such forms was also properly emphasized by Henry Moore: "Since the Gothic, European sculpture had become overgrown with moss, weeds — all sorts of surface excrescences which completely concealed shape. It has been Brâncuși's special mission to get rid of this overgrowth, and to make us once more shape-conscious. To do this he had to concentrate on very simple direct shapes to keep his sculpture, as it were, one-cylindere, to refine and polish a single shape to a degree almost too precious"¹⁰.

In his old age, in 1952, Brâncuși confessed to his compatriot, Professor Grigore Nandriș, that he "could never feel perfectly happy, as it was only towards the end of his life, that he could see the world's awakening to the understanding of artistic creation"; the sculptor deplored the century's slowness in getting aware of the proper nature of art. Dwelling at length on the *New Born*, in his slow, quiet voice, Brâncuși explained to Professor Nandriș how that was a sign for "the most perfect thing in the whole creation, — the *beginning and the end of all things*". . . Then pointing out the perfection of its oval, the artist told his visitor about the *primary cell of life*; "there lies the long and the

short of everything"¹¹, was Brâncuși's simple conclusion.

It goes without saying that the artist could not confine himself to the symbolic monoforms of these more or less synthetic and, to a certain extent, anonymous portraits. Transposed in the language of music, his reclining heads, having gradually assumed the shape of marvellous ovoids, might be compared to a series of infinitesimal musical variations — a music of the visual spheres having their "technical starting point" either in the portrait of the languorous *Adolescent* or in that of the sightless, tormented little boy.

When casually requested to make "portraits" in the traditional sense of the word, Brâncuși, with few exceptions, would not fight off the job. For instance when a Romanian lady asked him to make the portrait of her little son George, the artist accepted the commission and produced a perfectly classical work; paradoxically, *The Portrait of George*, a sleeping infant with its head on the right side, was carved in the same year with the abstract *Prometheus* (1911), yet in a traditional style, evocative of Donatello.

More or less in like manner, Brâncuși made the portraits of several personalities of the Paris and New York high life, or of some of his acquaintances: in '1910 the artist made the portrait of *Baroness Renée Frachon* first in clay, then in stone; the oval of the head has a slightly sophisticated aspect, the ridge of the nose continues upwards where it forks into two, delineating the eyebrows.

Six years later, Brâncuși was compelled to accept the commission of a portrait of Princess Marie Bonaparte — allied by marriage to the royal families of England and Greece. The model, a cultivated woman with certain Freudian propensities, had stoutly begged the initially unwilling artist to undertake the job, and accept the commission. After drawing a number of sketches and studies displaying a remarkable drawer's talent, Brâncuși passed on to the carving in marble of the Princess, who was to be portrayed according to a few salient features: her long lissom neck, a head usually inclined forward, round, beautiful neck a.s.o. "This is a portrait of a woman so vain she took a mirror with her, even to dinner parties. Her head is bent to catch her reflection as she eats".

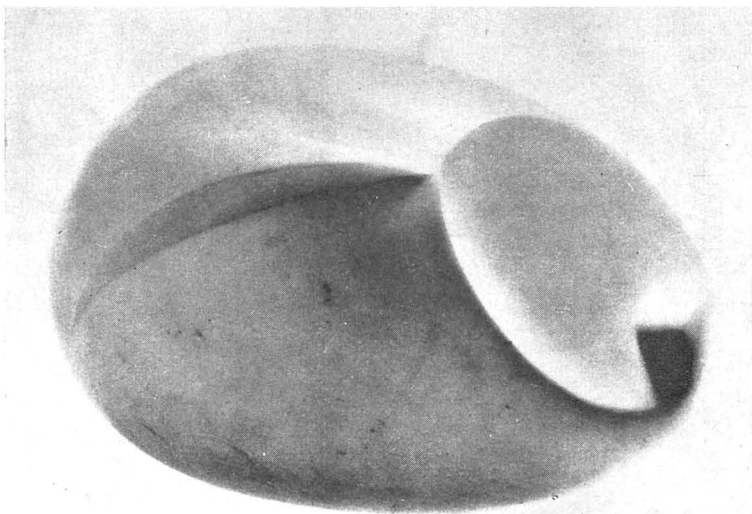


Fig. 4. — *The New Born*.

In Brâncuși's own words, that was Princess Bonaparte's portrait; we suppose the artist might have glanced through her demeanour at several of the dinner parties he used to offer his models and guests, with savoury Romanian meals cooked by himself. . . As far as the portrait was concerned, we do not know for sure how it was finally received by its titular; it seems however that the Princess refused it, since the work never belonged to any private collection in France. On the other hand, we know for sure that the piece was not to the liking of the police superintendent of the ward, who misinterpreted it in 1920, on the occasion of an exhibition, taking it for a lewd representation (a mishap known to Fernand Léger and Van Dongen as well); on the eve of the varnishing-day, the representative of the establishment ordered Brâncuși's *Portrait* to be taken out from the « Salon des Artistes Indépendants ». His blood up, with tears in his eyes, Brâncuși took his work home; many years later he explained: I did not mean "it to be that: I just carved and that is how it come out . . . My job is carving, the work then comes out of its own".

Princess X was Brâncuși's first occasion of disappointment caused by impertinent and discreditable interpretation. The offence must have been the more bitter as the words « C'est un phallus », nonsensical as this may seem, were uttered by either Matisse or Picasso. . .

In the same year Brâncuși carved the enigmatic *Portrait of Mme L.R.* (Léon



Fig. 5. -- Mlle Pogany. Ricou), a Parisian lady highly appreciated for her lively presence in gatherings of personalities like Apollinaire, Marinetti, Paul Fort, Brunelleschi, Ungaretti, Picabia, George Oprescu, Brâncuși, Modigliani, Warquier, Villon, Gleizes, Fernand Léger, Picasso, Martius, Derain a.o.¹² who used to meet at her invitation for parties in her house.

The piece is made up of four cylindrical articulations, (a similar structure is to be

found in *Little French Girl* — 1918 and *Socrates* — 1923). The fourfold axis passes through the two opposed calottes which make up a curious head with an opened space inside. A quaint detail in the portrait is a sort of Spanish comb, an object which the model used to wear as part of her head-gear¹³.

Another identified portrait is that of the beautiful Irish young lady Eileen Lane¹⁴. Carved in white stone, smooth and finely polished, the piece suggests the nice white complexion of the model, the perfect oval of her face.

In 1924 Brâncuși carved the *Portrait of Mrs. Eugene Meyer Jr.* Made out of an oak trunk, the piece is an outstanding example of the artist's skill in following the grain of his material: yet the three sections of the figure suggest the powerful lines of the model's profile, — head, throat and bosom. A second version of this portrait was made by Brâncuși in 1930, when he reworked the same design in black marble.

Another carving in wood of the same period is the *Portrait of Nancy Cunard* (1925), whose main distinctive feature is a twisted chignon super-added to the head, which accounts for its having been given the title of *Sophisticated Young Lady*.

It is interesting to note that after the turning point of his career, in 1907, the sculptor produced no further portraits of men (significantly, *Petre Stănescu's* bust was, in this respect the last of the series)¹⁵; from then on, Brâncuși's concern is increasingly focused on children and women, and from among the animal kingdom, on birds.

As far as his "portraits" of young women are concerned, they deserve attention first and foremost for their practically unique quality of reflecting a selection of essences drawn from their models recognizable traits and features. Unlike the precise featuring of physiognomies — typical of Brâncuși's naturalistic period — his novel series of portraits is supremely imaginative and suggestive, the domain of every day life similitude having been translated by the artist into a superior code of essential likelihood.

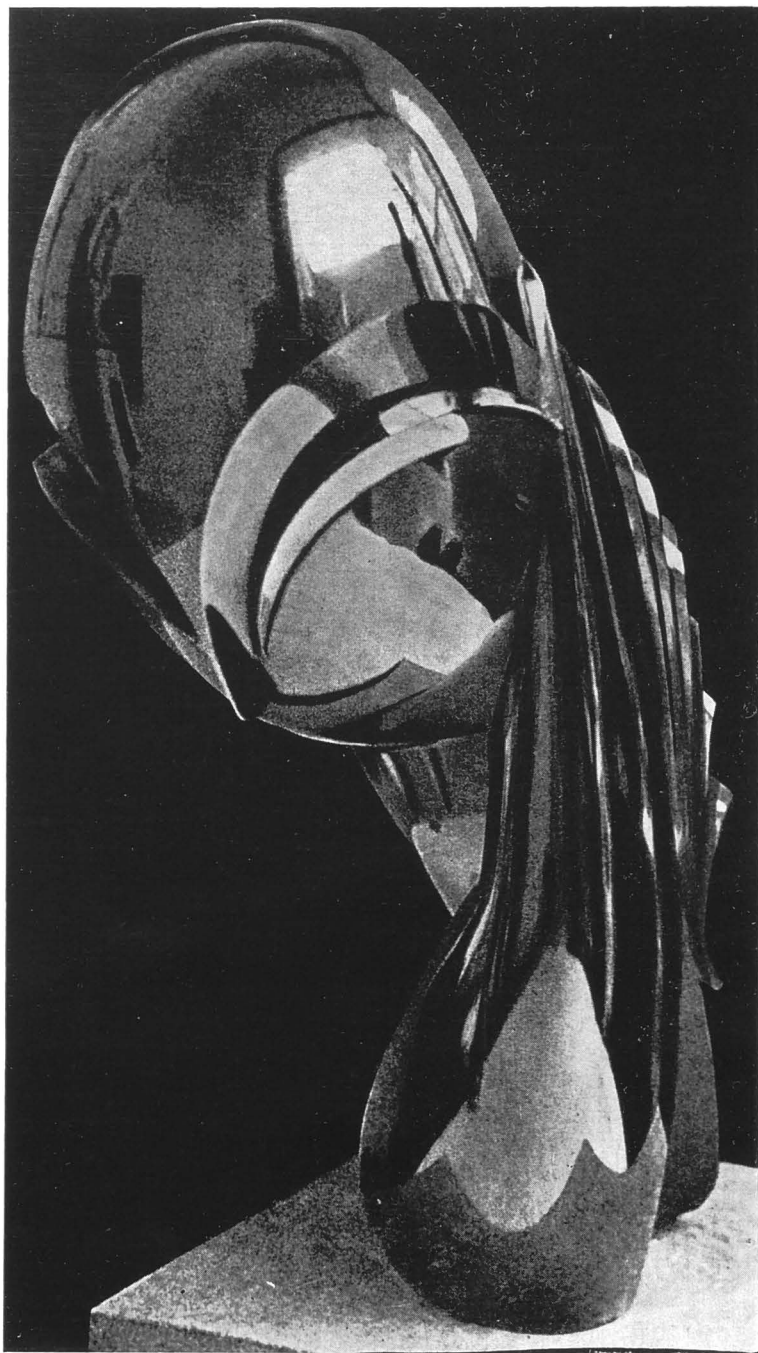
To the already mentioned sculptures of this kind, several other remarkable pieces should be added: *Naiade* (1908), *Narcissus* (1910), the *Sleeping Muse* (1912—1917), *Portrait* (1915), *White Negress* (1924), *Head*

of a Woman (1925). And above all, one of the most astonishing and celebrated portraits of the 20th century, the portrait of Mlle Pogany, «*la féérique grand-mère de la sculpture abstraite*», as the poet and sculptor Jean Arp put it.

All in all, we may say that Mlle Pogany was the most constant “muse” and Brâncuși’s steadiest source of inspiration: Margit Pogány (1879–1964), a Hungarian-born painter whom the sculptor had got acquainted with in 1910, indeed exerted a long lasting influence on Brâncuși’s imagination; after their acquaintance, she posed for him only one season; yet, her impact upon the sculptor’s creative faculty was so great that for many years after their first meeting she kept being his favourite subject in a protracted series of variations upon the same representation; the first imaginary portrait, entitled *Danaïde* was carved in 1910, the last, and highly stylized one, was cast and polished in 1933.

One of the striking things arresting attention in the examination of this portrait is the achievement of recognizable similitude between the statue and its model, in spite of the high degree of abstractization. Drawing a comparison between Brâncuși’s representation and some photographs as well as a self-portrait of Margit Pogány, we realize that the sculptor was not only right but also true to nature when shaping for instance the disproportioned eyes of Mlle Pogány: Margit Pogány had large inquisitive eyes, promptly lighted up when her attention was aroused. Speaking of Brâncuși’s statue, Margit Pogány said that “it was all eyes”; as a matter of fact, the feature can be truly traced back as a physiognomic trait of the model. According to other commentators, the oversized representation of the eyes should be taken as an echo of the Byzantine iconographic canons; it is true indeed that in the Eastern Church Madonnas are often portrayed with huge almond-shaped eyes; it is also true that Brâncuși had had plenty of opportunities to get subconsciously imbued with the sight of such icons during his childhood and early apprenticeship years, when he earned a meagre living as a singer in the chorus of a Bucharest church and, later, as a sacristan of the Romanian church of Paris.

Beyond such conjectures, the fact is that Margit Pogány’s eyes were not only immense and fascinating, but also a har-



monically match to the oval of her delicately shaped face. It is not without importance to note then that, unlike other portraits (e.g. children’s portraits, Niculae Dărăscu’s or Petre Stănescu’s busts, where Brâncuși eliminated the arms in order to better concentrate upon the physiognomy of his models) — in *Mlle Pogany* he preserved the hands, which reportedly were highly expressive in their typical gesture; tellingly, Mlle Pogány’s hands and arms

Fig. 6. — Mlle Pogany.

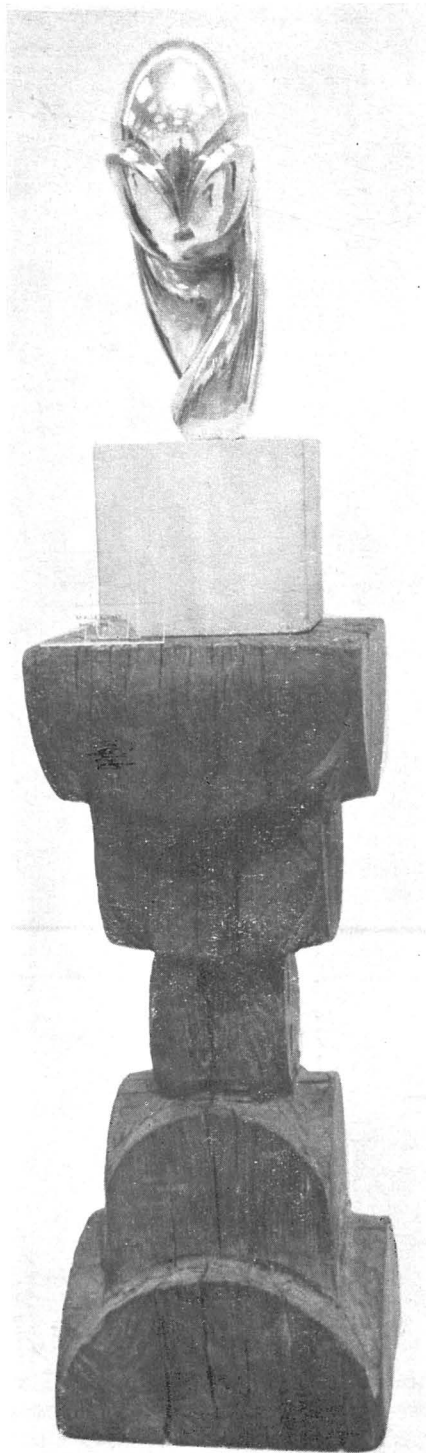


Fig. 7. — *Mlle Pogány*.

remained part and parcel of the portrait even in the later stages of ever higher abstractization.

At first — maybe for personal reasons — Brâncuși avoided to disclose the name of

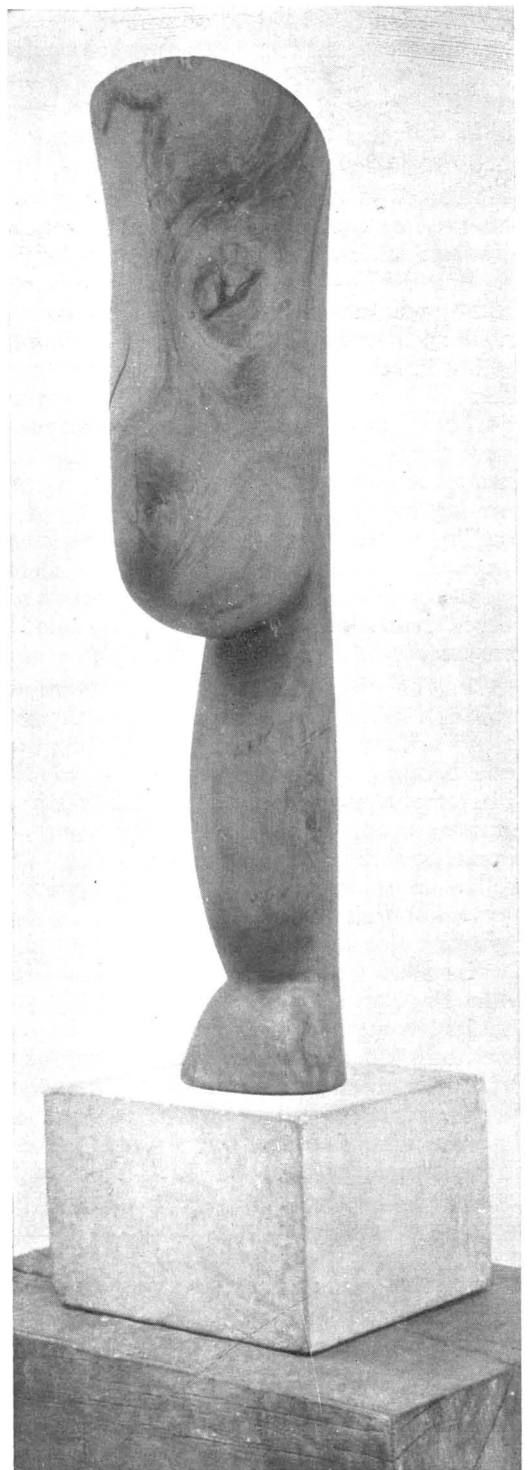


Fig. 8. — *Portrait of Mrs. Eugene Meyer Jr.*

Mlle Pogány, using in its stead such titles as *Danaïde* or *A Muse*. Later, both Brâncuși and his model came to disclose details. Here are two fragments from their confessions: in 1938, Brâncuși, then a

sexagenarian, told Malvina Hoffman some of the circumstances having to do with the birth of the famous portraits:

"You see", he said musingly, "this was the first idea. The hands were modelled quite definitely, the hair bound into a coil at the back of the head; but the face has been generalized almost to the extent of obliteration of the features, except for the eyes and arching sweep of the eyebrows.

In the next version, the head became the oval form of the final version; in the next, the two hands and arms had become one inclusive form, and the hair was lower on the neck and treated as a design of flowing curves.

In the final version (but is anything final?) — the head, hands, and the hair all flow together from the base like a growing plant, enveloping the neck and giving their theme to the entire composition. There is unquestionably a sequence of evolution here that can defy what anyone else thinks. The artist has depersonified himself and his subject, and has evolved a plastic symbol which arrests and suggests vistas on another"¹⁶.

On the other hand, in 1952, Margit Pogány, then a septuagenarian living in Camberwell, Australia, wrote two letters to Alfred H. Barr Jr., Director of the New York Museum of Modern Art¹⁷; here is an excerpt shading interesting light on the matter:

"I cannot remember how often we had met, when, one day he asked me to come to his studio and see some work he had just finished. He seemed very eager to show it, wanting me to come that very day. I went with a friend of mine and he showed us his sculptures. Among them was a head of white marble which attracted me strongly. I felt it was me, although it had none of my features. It was all eyes. I looked at Brâncuși and noticed that while he was

speaking to my friend, all the time he was slyly observing me. He was awfully pleased that I had recognized myself".

The important cycle of creation of *Mlle Pogany*, to which Brâncuși had imparted a strong charge of some of his deepest personal feelings, spanned over twenty years of the artist's life. . .

The same as with other sculptures, the artist had first approached his model drawing a number of sketches; as soon as he got to know the woman's expression by rote, he started modelling the head, laying special emphasis on the eyes whose shape and dimensions were being set into bold relief contrasting with the tininess of the mouth; as to the nose, its delicate ridge was continued in the line of the eyebrows majestically drawn, like those of a Sumerian empress — as André Malraux has put it; the neck was made to merge with the right shoulder, close to which the two hands and arms set in what, reportedly, was one of the model's idiosyncratic gestures.

In further stages, important stylizations were developed: the sweep of the eyebrows gets more prominent, the curved surface more even, the eyes a still more salient feature. The hair descends to the bottom of the bust, ending in a coiled motif. At all stages, in each and every version, *Mlle Pogany* is, of all Brâncuși's portraits, the most enthralling and fascinating, a testimony to the artist's emotion and feeling.

It is not without importance to note that after the last version of *Mlle Pogany* — the bronze cast of 1933 —, Brâncuși will never again tackle the human portrait. To the end of his days, he will confine himself to the study of motifs inspired from the animal world: fish, birds, seals, turtles — often returning also to the contemplation of the kernel of all things — the ovoid or the egg.

¹ Statement of sculptor Constantin Antonovici of New York, who had the privilege to work with Brâncuși in 1947 and who holds this information from Brâncuși himself.

² E. H. RAMSDEN, *Sculpture: Theme and Variation, Towards a Contemporary Aesthetic*, London, 1953, p. 44.

³ Georges Duthuit, *L'Image en souffrance*, Paris, 1962, p. 72.

⁴ H. P. ROCHÉ, Document from Mme D. Roché, Sèvres (apud Sidney Geist, *Brancusi*, 1968, p. 56 and 77).

⁵ APUD BOHDAN URBANOWICZ, *Brancusi*, in *Przegląd Artystyczny*, July, 1957.

⁶ PAUL MORAND, *Papiers d'identité*, Paris, 1931, p. 233.

⁷ ROBERT PAYNE, *Contemporary artist: Brancusi*, in "World Review", October, 1949.

⁸ As a matter of fact, a single recurrence of the former name of the work is that (mentioned as a sub-title), in the Catalogue of the 1926 « Salon des Indépendants » (*Sculpture pour aveugles: Muse endormie*).

⁹ GIUSEPPE MARCHIORI, *Hommage à Brancusi*, in Christian Zervos, *Brancusi*, Paris, 1957, p. 46.

¹⁰ HENRY MOORE, *On Sculpture and Primitive Art*, in *Modern Artists on Art*, Prentice Hall, 1964, p. 142.

¹¹ GRIGORE NANDRIȘ, *Întilniri cu Brâncuși*, in «*Ființa românească*,» I, 1963, no. 1.

¹² GEORGE OPRESCO, *Un chapitre peu connu de la vie sociale et artistique du Paris de la « Belle*

Epoque », in «*Gazette des Beaux-Arts* », Juillet, 1967.

¹³ Personal statement made in 1970 by Mme Marthe Pelletier, sister of the model.

¹⁴ To-day Mrs. Eileen L. Kinney.

¹⁵ In 1908, Brâncuși refused to undertake the carving after a photograph of a Romanian poet's portrait.

¹⁶ MALVINA HOFFMAN, *Sculpture Inside and Out*, New York, 1939, p. 51–52.

¹⁷ The two letters as well as a pertinent study of the Mlle Pogany theme, were published by Sidney Geist in the Romanian weekly «*Contemporanul*», September, 9, 1967.

UN ESSAI D'ANALYSE PSYCHOLINGUISTIQUE DES ORIGINES DE L'ART ABSTRAIT. KANDINSKY ET MONDRIAN

Victor I. Stoichiță

0. Ferdinand de Saussure : «...une unité linguistique est comparable à une partie déterminée d'un édifice, par exemple à une colonne ; celle-ci se trouve, d'une part, dans un certain rapport avec l'architrave qu'elle soutient ; cette organisation des deux unités, présentes ensembles dans l'espace, nous induit à penser le rapport syntagmatique ; d'autre part, si cette colonne appartient à l'ordre dorique, elle nous suggère une confrontation mentale avec les autres ordres (ionique, corinthien, etc.) qui sont des éléments non présents dans l'espace : le rapport est associatif »¹.

0.1. De Saussure a été le premier à introduire dans le domaine de l'analyse de la langue la distinction fondamentale entre deux sphères qui englobent n'importe quel terme linguistique, deux sphères dont chacune correspond à une certaine activité mentale — le domaine des rapports syntagmatiques et celui des rapports associatifs. « Intégré dans un syntagme, un terme n'a de sens qu'en opposition avec celui qui le précède ou le suit, ou bien avec les deux »². Mais, eu égard au discours, le même terme doit former des groupes par association à d'autres termes, avec lesquels il a quelque chose en commun. « N'importe qui peut remarquer que ces coordinations font partie d'une espèce absolument différente de la première. Leur support n'est pas l'extension ; leur siège est dans l'intellect ; elles font partie de ce trésor intérieur que constitue la langue de chaque individu »³.

Le linguiste genevois synthétise enfin la différence entre les deux espèces de rapports : « Le rapport syntagmatique est *in praesentia*, il se base sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Le rapport associatif unit, au contraire, les termes *in absentia*, dans une série mnémonique virtuelle »⁴.

Il s'ensuit de cette opposition absolue, et c'est très important, que chaque sphère engendre un ordre différent de valeurs et que la nature spécifique de chaque rapport est illuminée par cette opposition même. L'opposition garantit en même temps l'unité de tout discours.

Pour illustrer le caractère indivisible de cette dichotomie, de Saussure fait recours à un exemple — qu'on a déjà cité — tiré de l'histoire de l'architecture, exemple qui n'est nullement accidentel mais, au contraire, montre que le linguiste a eu l'intuition de l'importance que détient l'opposition rapport associatif-rapport syntagmatique dans l'œuvre d'art.

Aussi étrange que cela paraisse, l'intuition de Ferdinand de Saussure ne trouva qu'un très vague écho dans les recherches de critique et théorie de l'art. Peu ont attiré l'attention sur la dichotomie dont il s'agit, l'un d'eux étant Renato de Fusco⁵. Il insiste sur « l'utilité historiographique » de la distinction, sur la possibilité d'en faire usage au point de vue méthodologique. Cependant, il ne dépasse pas les limites des recherches architecturales et, ce qui est significatif, il n'arrive pas à circonscrire l'axe syntagmatique et l'axe associatif comme deux dimensions *de facto* de l'œuvre d'art. Finalement, de Fusco les réduit à une dichotomie déjà existante dans la méthodologie de l'histoire de l'art : « l'iconologie » (le rapport associatif) et « la pure visualité » (le rapport syntagmatique).

0.2. L'usage fécond de la distinction saussurienne implique dès le début la nécessité de considérer l'œuvre d'art dans un contexte communicatif, à l'instar du langage, implication qui aujourd'hui est bien loin d'être une nouveauté. Pourtant, la sémiologie du fait artistique se heurte implacablement à certaines limites qui demandent à être circonscrites, ne fût-ce que sommairement.

0.3. Notre siècle débute — en ce qui concerne l'investigation théorique de l'art — en abordant ouvertement le fait artistique dans la perspective du langage (Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*). Ce qui ne signifie pas que nous nous trouvons devant une conception « sémiologique » de l'art.

Chez Croce, la philosophie du langage et celle de l'art (« la linguistique générale » et « l'esthétique ») finissent par coïncider ⁶, en vertu de la coïncidence entre « intuition » et « expression », commune aux deux domaines. En essence, nous avons à faire au développement de la thèse centrale de *Scienza nuova*, de Giambattista Vico, selon laquelle « les premiers peuples du paganisme ont été des peuples-poètes, qui parlaient en caractères poétiques » ⁷.

D'après la thèse de Croce-Vico, il n'y a rien dans l'origine de l'art qui ne soit clair ; ou en tout cas, elle est plus claire que l'origine du langage à fonction quotidienne et communicative. « L'origine du langage » était déjà au commencement du siècle un domaine *tabou* : dès 1866 « La Société de linguistique de Paris » avait décidé de ne recevoir plus de communication sur ce problème.

0.4. La première esthétique déclarée comme « esthétique de la communication » fut celle de Dewey, *L'art comme expérience*. « Le Parthénon ne prend consistance du point de vue esthétique qu'en devenant l'expérience d'un être humain » ⁸. L'œuvre d'art devient donc un *trait d'union* entre « créateur » et « récepteur ». Ce serait peut-être intéressant de résumer les idées principales de cette première esthétique de la communication. Nous le ferons avec l'aide de Georges Boas ⁹ :

- l'« artisticté » (*artistry*) est communication ;

- la communication est conditionnée par l'accomplissement d'une expérience commune de deux ou plusieurs peuples ;

- cette expérience est celle des significations (*meanings*) ;

- il n'est pas nécessaire que cette communication soit intentionnelle ;

- la communication est universelle, au point de vue culturel, donc accessible aux gens de toutes traditions.

Boas remarque que, dans cette perspective, nous n'avons aucune raison de postuler qu'un artiste doit communiquer autre chose que sa propre œuvre et, chose plus grave encore, que, si nous acceptons la thèse concernant l'existence d'un art non-intentionnellement communicatif, nous pouvons tout aussi bien supposer l'existence d'un art de « scellement » (*concealment*) toujours non-intentionnel.

0.5. L'esthétique de Dewey se développe naturellement dans le même domaine du pragmatisme américain, par la théorie des signes de Ch. Morris : « Un objet ne de-

vient signe que lorsqu'il est interprété par un interprète comme signe d'une autre chose » ¹⁰. Dans cette perspective, il y a entre l'art et le *semiosis* (« en tant que processus dans lequel quelque chose fonctionne comme signe » ¹¹) un parallélisme évident :

Le Parthénon de-	Le signe devient
vient œuvre d'art	signe seulement lors-
seulement lorsqu'il	qu'il est interprété
est réceptionné par	par un interprète.
une conscience.	

Morris insère l'œuvre d'art parmi les signes et définit l'esthétique « dans la mesure où elle étudie un certain mode de fonctionnement du signe — une discipline sémiotique » ¹². Mais l'auteur croit de son devoir de revenir sur ce thème. Dans un article publié un an après la théorie des signes ¹³ il distingue « le signe artistique » comme un « signe iconique » qui détermine l'interprète de lui accorder un comportement préférentiel. L'œuvre d'art n'est qu'en partie le signe d'une autre chose, dénotant en premier lieu la valeur, s'auto-signifiant. Quelques années plus tard, Morris revient de nouveau au problème de l'œuvre d'art. Il se voit maintenant dans l'impossibilité de circonscrire une catégorie à part de signes esthétiques ¹⁴. Et le signe iconique, en général, par ses fonctions spéciales, lui apparaît comme un exemple typique de « signe pathologique » ¹⁵, donc « a-normal », non pas simplement communicatif, mais intégrable dans la théorie des signes avec une note spéciale, due à un genre de communication *sui generis*.

0.6. Les recherches européennes dans le domaine de la linguistique générale aboutissent, en partie, aux mêmes conclusions. Le pan-sémiotisme, inauguré par le cours de de Saussure, se heurte finalement, en abordant le problème de l'art comme langage, à des difficultés immenses. Le linguiste était certes assez prudent lorsqu'il proposait l'existence d'une « science qui étudie la vie des signes dans le contexte de la vie sociale » — la sémiologie — dont la linguistique ne serait qu'une partie ¹⁶. La structure linguistique — ou bien « le système », pour garder la terminologie saussurienne, — ne devient pas tyrannique et « exemplaire » pour tous les faits de communication. La langue s'impose tout de même comme modèle, de sorte que de nos jours (avec Roland Barthes) nous assistons à sa proclamation en tant qu'origine indubitable de la sémiologie : « la linguistique n'est pas une partie, fût-elle d'ex-

ception, de la science générale des signes mais au contraire, la sémiologie fait partie de la linguistique»¹⁷.

0.7. L'esthétique ou la poétique, considérées comme possibles disciplines sémiologiques, se trouvent ainsi, de nouveau, à l'état où se fait sentir la nécessité d'une définition de la spécialité de «communication esthétique», en partant du modèle initial qui est celui du langage. La tentative la plus méritoire est celle de Jakobson, dans *Linguistique et poétique*¹⁸. Assimilée pendant les dernières années par presque toutes les recherches sémiologiques du domaine de l'esthétique, la tentative de Jakobson nécessite tout de même un arrêt pour clarifier les problèmes qui font l'objet de cette étude.

Jakobson synthétise les éléments essentiels de la communication verbale dans le schéma suivant :

	Contexte	
Destinateur	Message	Destinataire
	Contact	
	Code	

« Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë «le référent»), contexte saisissable par le destinataire et qui est soit verbal, soit susceptible d'être exprimé en paroles; ensuite, le message requiert un code commun en tout ou au moins en partie au destinataire et au destinataire; enfin, ce message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication ».

En parlant de ces six éléments de la communication, Jakobson distingue six fonctions linguistiques : la fonction *référentielle* (ou dénotative, ou «cognitive», dans laquelle on vise le référent, le contexte); la fonction *émotive*, quand la centralisation a lieu autour du destinataire; celle *conative*, lorsque nous avons une orientation vers le destinataire, la fonction *phatique*, quand le contact est accentué; celle *métalinguistique*, quand le discours est centré autour du code et — enfin — la fonction *poétique*, quand l'attention est braquée, en premier lieu, sur le message même.

Le schéma des fonctions du langage peut être par conséquent représenté de la manière suivante :

Fonction	Fonction référentielle	Fonction
émotive	Fonction poétique	conative
	Fonction phatique	
	Fonction métalinguistique	

0.8. «La fonction poétique», telle qu'elle est illustrée par Jakobson, pose de nouveau le problème de la «communication esthétique». Le message étant centré sur lui-même, le signe ne dirige pas son signifié vers le référent, vers le contexte, en le désignant, comme dans la communication linguistique normale, ni vers le code, pour sa clarification, comme dans la communication métalinguistique, sinon le signifié se plie sur le signifiant. Le signe (signifié-signifiant) s'autodénote.

A

RAPPORT ASSOCIATIF — in *absentia* — combinaison et contiguïté — code. Le trouble de la similarité. Le pôle métonymique de l'art.

RAPPORT SYNTAGMATIQUE — in *praesentia* — sélection et substitution — similarité — message (et, parfois, aussi code). Le trouble de la contiguïté. Le pôle métaphorique de l'art.

Jakobson : «L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable de n'importe quel message centré sur soi-même; bref, elle est le corollaire obligatoire de la poésie»¹⁹.

En partant de la distinction que fait de Saussure entre le rapport associatif et syntagmatique dont la coexistence garantit l'unité du discours, Jakobson distingue un double caractère du langage : la sélection (sur l'axe associatif) des éléments qui impliquent leur *similarité* et la *combinaison* (sur l'axe syntagmatique), ce qui implique une *contiguïté*.

« Dans la poésie — conclut-il — la similarité est projetée sur la contiguïté »²⁰. « La fonction poétique projette le principe de l'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »²¹.

La communication artistique apparaît donc, une fois de plus, circonscrite en rapport avec celle strictement verbale. Éloignée de la rigueur du message référentiel, la structure du message artistique peut être illuminée par l'étude des cas-limite du langage verbal. Les perturbations du langage suivent certaines lois qui dernièrement ont constitué l'objet des études psycholinguistiques. Dans l'appel que peuvent faire la poétique et l'esthétique aux recherches psycholinguistiques, on ne doit jamais oublier que la «pathologie» du signe esthétique, déjà illustrée par Morris, est seulement métaphorique, l'expression

artistique étant « a-normale », non pas envers elle-même, mais envers l'énoncé verbal référentiel.

Le Monsieur Jourdain de Molière pouvait être, évidemment, tranquille: il ne parlait donc pas « en prose », de même qu'il ne parlait pas « en vers ».

1. « La psycholinguistique s'intéresse aux modifications produites dans le message pendant la communication, donc à la relation établie entre l'émetteur et le récepteur dans une situation donnée »²².

L'une des questions auxquelles cette discipline de frontière cherche la réponse est la suivante: « Qu'est-ce qui détermine la sélection de certains éléments dans des circonstances différentes et quelle est leur disposition d'après un certain schéma? »²³.

L'objet de la psycholinguistique n'est ni le « langage » ni la « langue » mais la « parole » dans le sens de la distinction de de Saussure (langage — langue — parole)²⁴. Selon Roland Barthes²⁵, « la parole couvre la partie purement individuelle du langage (la phonation, la réalisation des règles, la combinaison contingente des signes) », étant un « acte individuel de sélection et actualisation ».

Après de ces trois notions fondamentales (langage — langue — parole) on doit introduire une troisième, connue généralement sous le nom d'*idiolecte*. Tatiana Slama Cazacu définit l'*idiolecte* comme étant un système existant dans la conscience de chacun et caractéristique de chaque individu, comme un système linguistique individuel²⁶. Pour Martinet²⁷, l'*idiolecte* est « le langage dans la mesure où il est parlé par un seul individu ». Jakobson, qui souligne le fait que le langage est toujours socialisé, même au niveau de l'individu, rejette la notion de « propriété privée » dans le domaine du langage, acceptant tout de même quelques cas-limite: le langage de l'aphasique, « le style » d'un écrivain (bien que l'historicité du style l'attache à une certaine tradition)²⁸, auquel Barthes propose aussi d'ajouter « le langage d'une communauté linguistique », l'écriture²⁹. Enfin, Umberto Eco resserre la notion d'*idiolecte* d'après le moyen spécifique par lequel on structure le code du message artistique: « Si le message esthétique s'actualise, comme le désire la critique stylistique, par l'offense de la norme <...> tous les niveaux d'un message offensent la norme suivant la même règle, cette règle, ce code de l'œuvre

est, à juste titre, un *idiolecte* <...>; en effet, cet *idiolecte* engendre l'imitation, la manière, la consuetude stylistique et, enfin, de nouvelles normes, comme nous le montre toute l'histoire de l'art et de la culture »³⁰.

Un des cas-limite de la « parole », l'*idiolecte*, trouve aussi sa place parmi les phénomènes les plus étudiés par la psycholinguistique. Jakobson rapproche nettement le problème de l'*idiolecte* de celui de l'aphasie. Les autres phénomènes étudiés avec prédilection par la psycholinguistique, tels, en particulier, le processus d'acquisition du langage ou son processus de dissolution ou de perte peuvent illustrer utilement la critique stylistique et l'esthétique. De nombreux sémiologues et psychologues ont eu l'intuition de ce fait, mais peu l'ont appliquée à l'étude artistique du phénomène comme tel³¹.

1.1 L'interpénétration du rapport associatif — ou « paradigmatique », comme l'a nommé plus tard Hjelmslev³² — et du rapport syntagmatique ne fonctionne normalement que dans la communication référentielle. Déjà dans l'étude dédiée à la linguistique et à la poétique, Roman Jakobson a montré que la « fonction poétique du langage projette le principe de l'équivalence de l'axe sélectif (c'est-à-dire paradigmatique — V.S.) sur l'axe de la combinaison (c'est-à-dire syntagmatique — V.S.) »³³. Le problème est traité plus largement dans l'étude sur l'aphasie qui, à cause de ses implications dans le domaine de la théorie de l'art, nécessite un court résumé.

« Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un degré de complexité plus élevé <...>. Le parlant choisit les mots et les combine dans des phrases, d'après le système syntactique de la langue dont il fait usage »³⁴.

« Tout signe linguistique implique deux modes d'arrangement :

a. La combinaison

Tout signe est composé de signes constituants et peut / ou bien apparaître en combinaison avec d'autres signes, ce qui signifie que toute unité linguistique sert en même temps de contexte à des unités simples / ou bien trouver son propre contexte dans une unité linguistique plus complexe. D'où il s'ensuit que tout assemblage effectif d'unités linguistiques est relié dans une unité supérieure: combinaison



Fig. 1. — Piet Mondrian, *L'Arbre bleu*, 1910, La Haye, Gemeente-Museum.

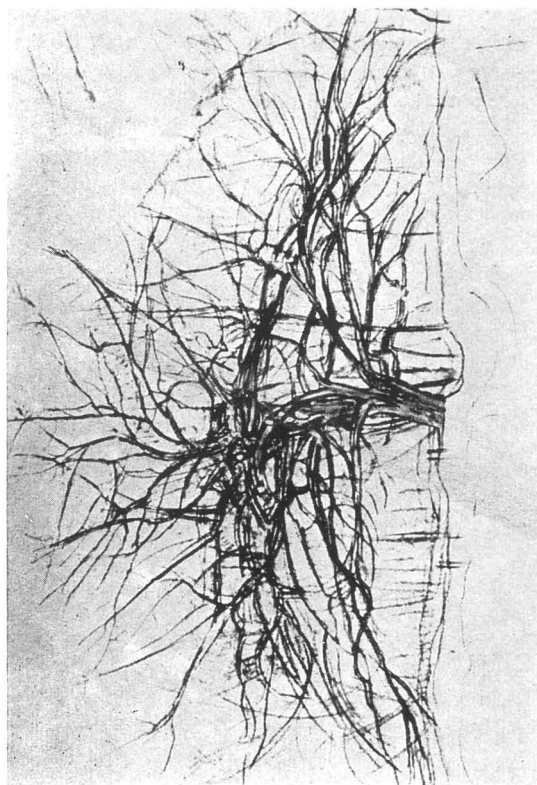


Fig. 2. — Piet Mondrian, *Arbre* (dessin), 1910 — 1911, Blaricum, coll. S. B. Slijper.



Fig. 3. — Piet Mondrian, *L'Arbre gris*, 1911, Blaricum, coll. S. B. Slijper.



Fig. 4. — Piet Mondrian, *Pommier fleuri*, 1911, La Haye, Gemeente-Museum.

Fig. 5. — Piet Mondrian, *Composition ovale III*, 1914, Blaricum, coll. S. B. Slijper.

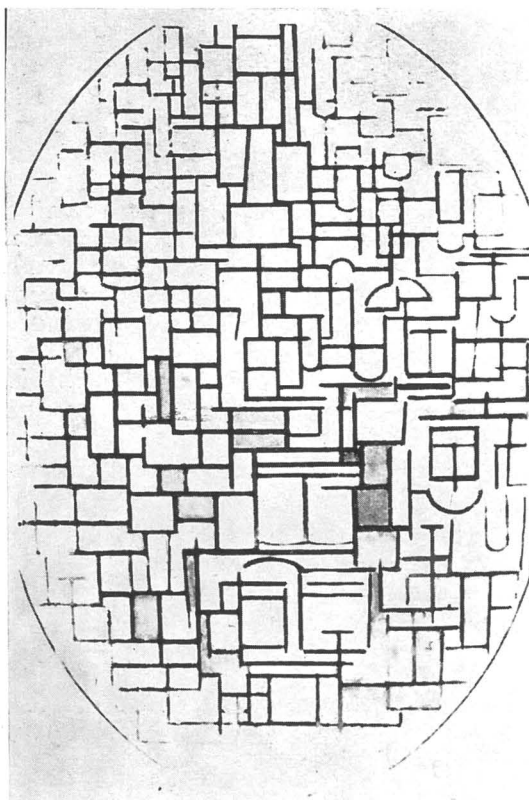
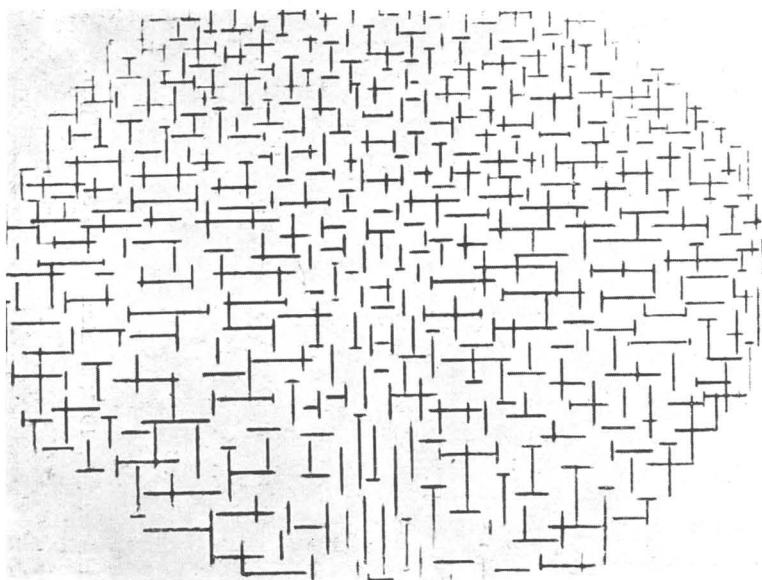


Fig. 6. — Piet Mondrian, *Composition n° 10 (Quai et Océan)*, 1915, Otterlo, Kröller-Müller Museum.



et texture sont les deux faces d'une même opération.

Les éléments constitutifs ont un statut de contiguïté.

b. La sélection

La sélection entre termes alternatifs implique la possibilité de substituer l'un

des termes à l'autre. En fait, sélection et substitution sont les deux faces d'une même opération. Les signes sont unis par différents degrés de *similarité*.

En nous souvenant de la distinction que de Saussure avait faite, nous pouvons dire que la sélection se trouve *in absentia* et la combinaison *in praesentia*. La sélection

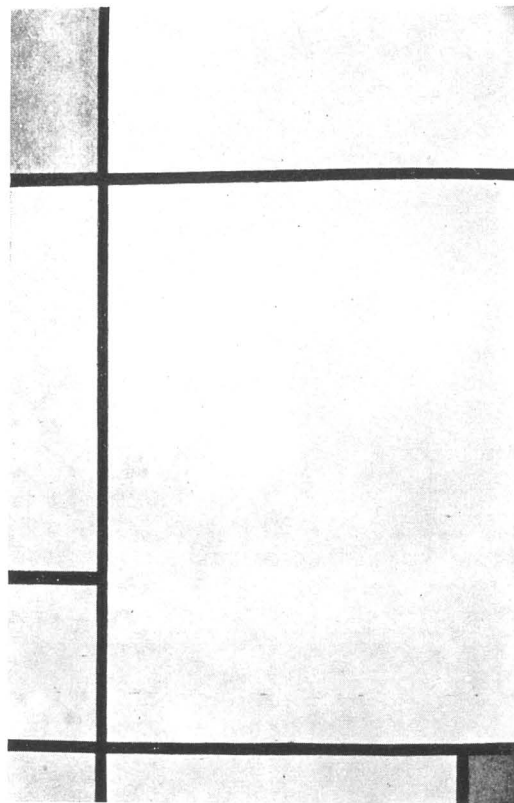


Fig. 7. — Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune et bleu*, 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum.

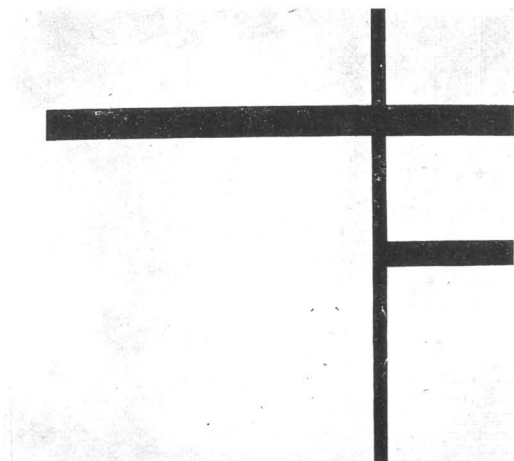


Fig. 8. — Piet Mondrian, *Composition n° 2 à lignes noires*, 1930, Eindhoven, Van Abbe Museum.

Fig. 10. — W. Kandinsky, *Vieille ville*, 1902, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.

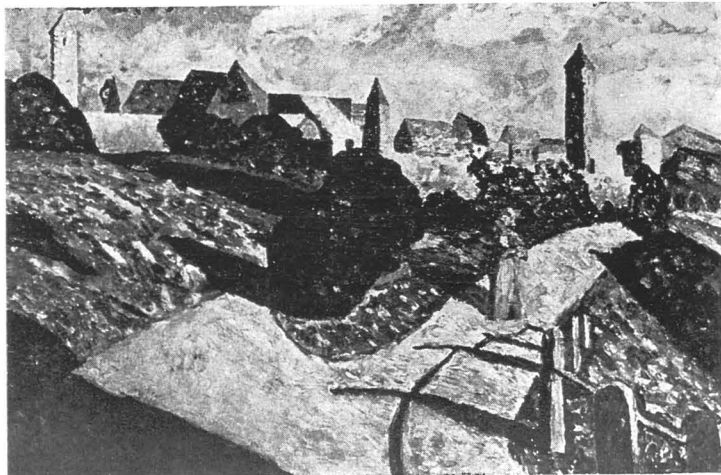


Fig. 9. — Piet Mondrian, *Composition en jaune et bleu*, 1929, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum.

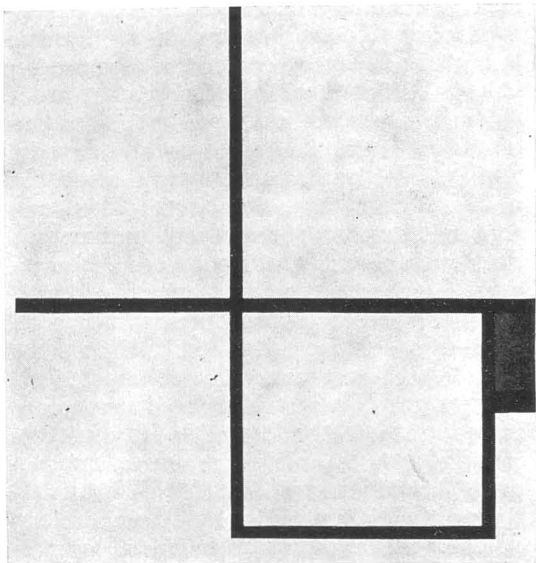


Fig. 11. — W. Kandinsky, *Hiver I*, 1909, Moscou, Musée municipal d'art moderne occidental.



Fig. 12. — W. Kandinsky, *Première aquarelle abstraite*, 1910, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.



tion (et la substitution) concerne le code et le message cependant que la combinaison concerne le message effectif et, quelquefois, aussi le code.

Les troubles du langage peuvent affecter la capacité de l'individu pour la combinaison et la sélection des unités linguistiques³⁵. En suivant cette voie, Jakobson distingue deux types fondamentaux d'aphasie, correspondant aux deux sortes de carences. Lorsque se modifient la sélection et la substitution (la combinaison et la texture étant les mêmes) nous aurons un *trouble de similarité*. Lorsque se modifie la texture (en gardant une capacité relative de sélection et de substitution) nous aurons un trouble de la contiguïté.

1.2. Dans le cas du trouble de la similarité sont détruites les opérations métalinguistiques, le signe perd sa capacité d'envoyer vers quelque chose qui se trouve *in absentia*: la métaphore devient impossible. Par contre, le trouble de la contiguïté ne peut percevoir la métonymie. De cette manière, le processus métaphorique sera l'équivalent poétique du trouble de contiguïté et le processus métonymique celui du trouble de similarité.

« En employant ces deux types de connexion (similarité et contiguïté) », écrit Jakobson, « un individu révèle son style personnel, ses goûts et ses préférences verbales »³⁶. Entre le pôle métaphorique et celui métonymique il y a, bien sûr, une infinité de possibilités, mais la prépondérance de l'un d'entre eux peut être indubitablement observée dans l'évolution de la littérature et des arts en général. « Le primat du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été plusieurs fois souligné, mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prépondérance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire appelé « réalisme ». La prépondérance de l'un des deux procédés n'est d'aucune manière le fait exclusif de l'art littéraire. La même oscillation apparaît dans le système de signes différent de celui du langage. Comme exemple significatif dans l'histoire de la peinture, on peut remarquer les nettes directions métonymiques de cubisme qui transforme l'objet dans une série de synecdoques, à quoi les peintres surréalistes ont réagi par une conception nettement métaphorique »³⁷.

1.3. Nous avons fait le point des recherches (ou plutôt des intuitions) psycholinguistiques ou de type psycholinguistique,

dans le domaine des arts. Il s'agit, sans doute, seulement d'un possible commencement. L'art — il faut le répéter encore — peut être joint aux processus de troubles du langage uniquement dans la mesure où l'acte créateur se détache du processus de communication référentielle.

Les choses se compliquent lorsque l'on cherche à aborder d'autres systèmes artistiques que celui littéraire. Dans ce dernier, le fait que le langage artistique s'écarte du langage strictement différentiel apparaît évident. Dans la musique ou dans les arts plastiques, il n'y a pas de langage référentiel. L'opération d'identification des unités significatives doit être, en ce cas, toujours déductive et non inductive; elle doit partir de la structure du message vers le signe et non inversement. L'opération appartient donc exclusivement au processus de décodage de la critique. « Le signe » sera toujours arbitrairement isolé et aura une certaine valeur seulement dans un contexte méthodologique. Il peut être identifié avec la plus petite unité représentative, comme dans le système d'attributions philologique traditionnel (et mécaniste) de Morelli-Lermolieff, ou bien avec la plus petite unité formelle avec un rôle significatif dans le contexte, comme dans les recherches actuelles structuralistes et *Gestalt*-istes.

Dans cette situation, l'établissement d'un mode original, « a-normal » de combinaison et sélection d'un artiste pourra tenir compte seulement de ce qui pour l'artiste « joue le rôle » (sans « l'être ») de langage référentiel traditionnel: « la moyenne » de l'époque ou bien la « tradition figurative ». C'est pour cette raison que toutes les œuvres d'art, tous les créateurs ou les courants ne se prêtent pas à une recherche de type psycholinguistique. Et (suivant notre opinion) cela ne saurait être prouvé que dans des cas relativement spéciaux, où le problème du trouble du langage apparaîtrait évident.

Selon notre opinion, le problème de la « communicabilité » ou de l'« incommunicabilité » n'a jamais été si aigu que dans le contexte de l'art contemporain. Nous proposons donc une première tentative d'investigation du problème, en prenant comme point de référence l'un des moments cruciaux dans l'histoire de notre siècle: l'apparition de l'art abstrait.

2. L'attitude de Piet Mondrian en ce qui concerne le langage traditionnel appa-

raît au premier abord absolument étranger à toute attitude d'avant-garde à programme : « Nous ne voyons pas — écrit-il — de nette rupture entre l'art du passé et l'art moderne < ... >. L'art moderne repousse toute méthode pratiquée dans le passé, mais il continue son vrai contenu. Il continue ce que l'art du passé a commencé : la transformation de la vision naturelle »³⁸. Par cette opération d'abstraction (« la transformation de la vision naturelle ») l'œuvre d'art a la tendance de devenir une réalité linguistique en soi-même, dans laquelle on garde du passé seulement le modèle de combinaison³⁹. Le signe pictural trouve sa signification seulement dans le syntagme⁴⁰. Il signifie seulement *in praesentia*. Tous les termes de l'axe paradigmatique sont sacrifiés en faveur de la seule présence du rapport syntagmatique. Après Mondrian, en ligne évolutive, il ne pouvait y avoir plus rien. Le devenir historique de la peinture s'est bloqué dans le rapport syntagmatique. C'est pourquoi la vraie abstraction, c'est-à-dire celle qui aura une vraie importance historique, n'apparaîtra pas avec Mondrian. Son art se trouve aux limites du figuratif. *De jure*, la peinture de Kandinsky suit comme moment historique celle de Mondrian, même si *de facto*, comme on le sait si bien, la première aquarelle abstraite de Kandinsky date de 1910, cependant que les premiers tableaux « néo-plastiques » remontent à 1914.

Wassily Kandinsky prend le chemin opposé. Le langage figuratif traditionnel s'étant dévalorisé, la seule solution était de faire sauter tous les éléments syntagmatiques hérités et de chercher les possibilités associatives de chaque élément : la ligne, la couleur, le point, la surface. De cette manière, l'œuvre vit tout à fait sur l'axe associatif, pendant que l'axe syntagmatique s'approche de zéro.

Nous assistons donc, au début du siècle, à un double processus d'absolutisme pictural : l'un de décodage maximal (Mondrian), pour créer l'œuvre comme rapport syntagmatique pur, l'autre de codage maximal, pour créer l'œuvre d'art comme un simple rapport associatif. Il faut souligner le fait que ni le rapport associatif ne manque complètement chez Mondrian, ni celui syntagmatique chez Kandinsky. Chacun des deux chemins, suivis jusqu'à la limite, aurait apporté avec soi la disparition totale de l'image picturale.

2.1. Pour le sujet atteint du défaut de la sélection, la seule réalité stable reste le

contexte⁴¹. Il se trouve dans l'impossibilité de commencer ou de finir un dialogue, car une telle opération implique en premier lieu la capacité de sélectionner le message parmi beaucoup d'autres possibilités. Dans le cas de l'aphasie de similarité, parler ne signifie pas « parler avec l'autre » mais « parler avec soi-même ». « Il est capable de répondre à un destinataire réel ou imaginaire quand lui-même s' imagine être le destinataire du message »⁴².

Dans ce cas, n'importe quel élément linguistique qui a un axe associatif riche tend à disparaître, seuls restant intacts les éléments au rôle primordial syntactique. De même, la peinture de Piet Mondrian a la tendance d'éliminer tout résidu connotatif, pour conserver seulement les éléments absolument nécessaires à l'unité de l'axe syntagmatique. « Seulement l'ossature, les anneaux de connexion sont gardés dans ce type d'aphasie »⁴³.

Mondrian : « Si nous avons le courage aujourd'hui de suivre l'abolition complète de la conformation, ce n'est que la conséquence de ce que l'art a fait de tous les temps. L'art a non seulement cherché un moyen d'expression dans la plastique pure, mais il a toujours cherché à trouver une propre plasticité < ... >. On a toujours cherché à peindre — plus ou moins — avec le plan, la ligne droite, la couleur pure et on a cherché à obtenir une composition dans laquelle les oppositions soient équilibrées < ... >. Pour réaliser avec plus de vivacité le rythme libre, la couleur est purifiée et s'oppose à la non couleur blanc-noir-gris. La couleur perd son propre aspect naturel, car elle apparaît comme définie par le plan rectangulaire qu'elle occupe et qui est formé nécessairement de lignes droites en opposition. Ces plans ne sont que des moyens : ce sont seulement des rapports qui s'expriment indépendamment »⁴⁴.

Les études psycholinguistiques ont montré que les troubles de similarité impliquent aussi la perte de la capacité de nommer, c'est-à-dire la perte du métalangage. Le fait est très important pour l'application dans le domaine de la critique des arts, car tout message artistique étant autoréflexif⁴⁵, toute œuvre d'art contient plus ou moins une dimension métalinguistique.

Dans le cas des débuts de l'art abstrait nous nous trouvons devant deux positions-limites : d'un côté, il y a la perte totale de la dimension métalinguistique et de l'autre, ainsi que nous chercherons à montrer par

Fig. 13. — W. Kandinsky, *Improvisation 20* (Chevaux), 1911, Moscou, Musée municipal d'art moderne occidental.



Fig. 14. — A. S. (huit ans), aquarelle.

la suite, l'exacerbation de cette dimension (Kandinsky) jusqu'au point où la peinture se transforme en métapeinture.

La disparition de l'axe associatif a pour conséquence la perte de la capacité de comprendre et de se faire comprendre; on perd la capacité de l'accord moi-toi, en ce qui concerne le langage. Reste une seule réalité linguistique: l'*idiolecte*, comme mode individuel du langage, sans avoir rien en commun avec la capacité de « l'autre » de répondre ou de parler le même langage.

Mais si l'*idiolecte* est un non-sens pour la communication verbale usuelle, il a toujours eu une importance à part dans l'œuvre d'art, en tant que création individuelle et non répétable. Mais comme, dans l'œuvre, l'*idiolecte*, en tant que message esthétique, cohabite avec la composante métalinguistique de tout fait artistique, l'hermétisme du premier est équilibré par

la capacité auto-explicative du second. Dans le cas du trouble de la similarité — et sur le plan esthétique — dans la peinture de Mondrian, la dimension métalinguistique est détruite et l'hermétisme de l'*idiolecte* est total.

Dans cette perspective l'hermétisme de Mondrian apparaît entièrement basé sur la contiguïté. La disparition de la similarité entraîne la négation de la sémantique de l'élément pictural. Les couleurs primaires, les perpendiculaires noires, n'ont aucune liaison associative; elles sont absolument privées de toute valeur sémantique, mais leur valeur syntagmatique et leur rôle dans l'œuvre d'art sont exaltés⁴⁶.

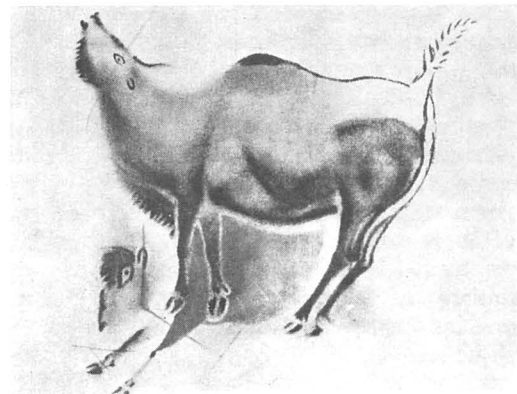
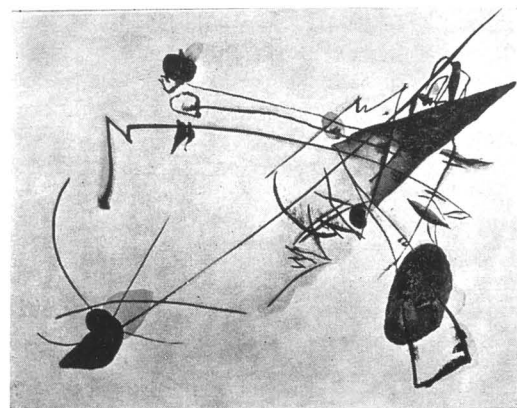


Fig. 15. — Bison, grotte de Altamira.

Fig. 16. — W. Kandinsky, « Simple », 1916, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.



2.2. Dans la genèse de l'abstraction chez Kandinsky il y a un moment crucial, évoqué par l'artiste même dans ses souvenirs:

« C'était à l'approche du crépuscule, je revenais chez moi avec ma boîte à couleurs, après une étude, encore tout plongé dans mon rêve et dans le souvenir

du travail accompli, lorsque j'aperçus soudain au mur un tableau d'une extraordinaire beauté, brillant d'un rayon intérieur. Je restai interdit, puis m'approchai de ce tableau rébus où je ne voyais que des formes et des couleurs et dont la teneur me restait incompréhensible. Je trouvai vite la clé: c'était un tableau de moi qui avait été accroché de côté. J'essayai le lendemain, à la lumière du jour, de retrouver l'impression de la veille. Je n'y réussis qu'à moitié <...>. Mais une seule chose m'a paru alors absolument claire: l'objectualité n'avait plus aucune signification dans mon œuvre et pouvait même devenir dangereuse»⁴⁷.

Cette expérience fondamentale avait eu lieu avant la création de la première aquarelle abstraite, dans la période où l'artiste faisait encore de la « peinture à l'objet ». Le fait est devenu un *topos* de la critique de l'art abstrait mais sa signification profonde n'a été atteinte que tangentiellement.

Si la vue d'un tableau renversé a tellement frappé l'œil du peintre pour constituer un moment essentiel dans le chemin vers l'abstraction, ceci n'est pas arrivé à cause du manque de référence à un objet réel, mais en premier lieu à cause d'un grand trouble de la contiguïté que présentait l'œuvre dans cette position⁴⁸. Ce fut le fait essentiel qui, consciemment ou pas, atteignit la sensibilité de l'artiste et la seule lecture dans ce sens des significations de ce souvenir souvent cité pourrait expliquer, selon nous, d'une manière cohérente l'abstraction chez Kandinsky.

Nous n'assistons pas, le long de son itinéraire artistique, à cette réduction progressive de la sémanticité de l'image, à cette réduction consciente de l'axe paradigmatique, comme chez Mondrian, mais au contraire, la rupture apparaît relativement brusque. Ici, l'abstraction apparaît comme le fruit de la destruction du langage pictural traditionnel et du travail effectué sur les éléments linguistiques pulvérisés afin de découvrir de nouvelles et plus grandes possibilités d'expression. Chez Kandinsky, le rapport syntagmatique est détruit dans le but de chercher de nouvelles motivations esthétiques des éléments de l'axe associatif.

« La suppression de l'objet ne resserre pas les moyens d'expression mais les multiplie à l'infini » écrit Kandinsky⁴⁹. Les œuvres d'art ont toujours eu des « squelettes », des structures portantes. Cette tradition est gardée — apparemment — tout le long de l'évolution des



Fig. 17. — W. Kandinsky, *Tache rouge II*, 1921, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.

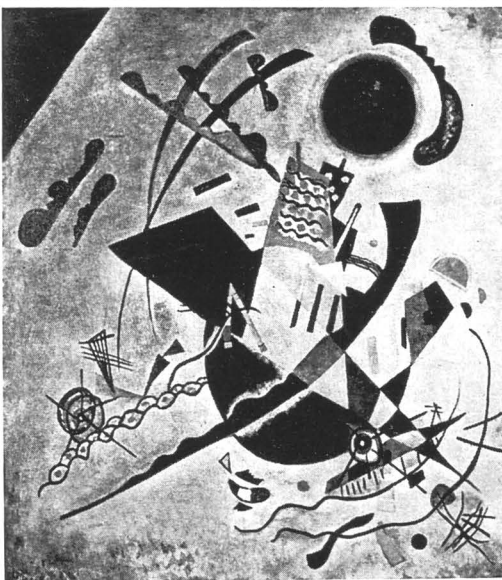


Fig. 18. — W. Kandinsky, *Cercle bleu*, 1922, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

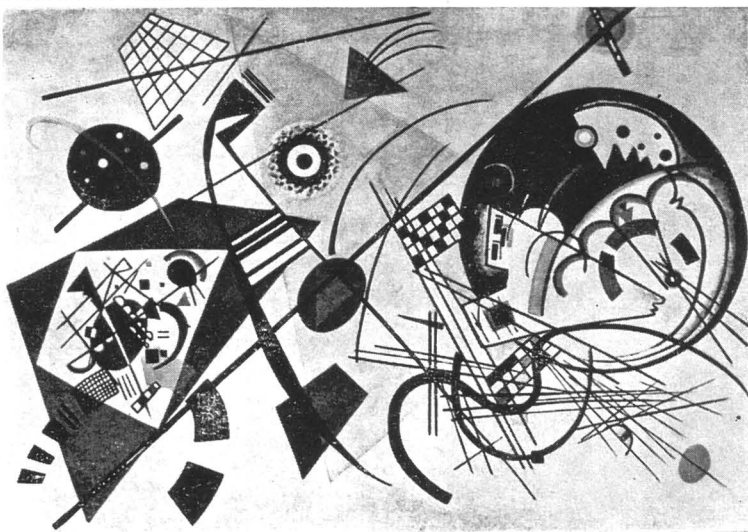


Fig. 19. — W. Kandinsky, *Trait transversal*, 1923, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.

arts, devenant « tout à coup » mécaniste et académique = sans vie, avant le commencement de l'époque moderne, particulièrement vers la fin du XIX^e siècle »⁵⁰. Le bouleversement de l'équilibre traditionnel rendra ainsi nécessaire une nouvelle théorie de la composition. Cette nouvelle théorie devra, selon Kandinsky :

« 1. Établir un vocabulaire ordonné de tous les mots, aujourd'hui pulvérisés et dénaturés.

2. Élaborer une grammaire des règles de construction.

Les éléments plastiques seront reconnus et définis tout comme les mots d'une langue »⁵¹.

L'attention accordée par Kandinsky à l'unité significative montre que l'une des occupations principales de l'artiste (sinon la plus importante) était de trouver un nouveau signifié au signifiant désorienté à la suite de la rupture de l'équilibre sémantique : « l'étude analytique des mots et du son des mots comporte deux divisions principales : 1°. L'analyse des mots existants, pendant laquelle leur signifié réel doit être gardé à part et les mots doivent être étudiés avec une référence exclusive à leur son. 2°. L'étude des sons individuels qui forment des mots, la formation des syllabes, en commençant par ces sons et, enfin, la création des mots dans des antécédents inexistantes »⁵². Il serait pourtant légitime de nous demander si ces « signes d'antécédents inexistantes » peuvent être intégrés dans un contexte de communication et s'ils gardent encore leur qualité de « mots ».

2.3. Le trouble de la contiguïté dans une perspective strictement verbale se manifeste d'abord par l'altération de la faculté de construire des phrases. Le mot comme entité est gardé, mais au lieu d'un syntagme organisé du point de vue linguistique, le message se transforme, lors de la communication, dans un « tas de mots ». Le contexte se dissout, mais les opérations associatives continuent⁵³. Cette « aphasia métaphorique » semblait poussée à une expression-limite dans la peinture de Kandinsky. Ses documents théoriques sont, bien sûr, un phénomène de compensation. Ce qu'ils cherchent à offrir est la clé pour comprendre la nouvelle manière de regarder le langage traditionnel. L'œuvre en soi nie le rapport syntagmatique traditionnel : la forme. La *forme-à-l'envers* revient au premier plan. Ce qui apparaît comme « non-harmonie » pour une conception tra-

ditionnelle se transforme en « harmonie » pour l'œil moderne. Kandinsky voit ici l'impossibilité de se soustraire à une loi historique : « ... pendant toute l'histoire de la peinture, la non-harmonie d'hier s'est transformée dans l'harmonie du moment »⁵⁴.

On comprend donc aussi cette affirmation paradoxale de l'artiste selon laquelle « en principe, il n'y a pas de problème de la forme »⁵⁵.

L'art de Kandinsky est le fruit d'un contexte historique. Son point de contact — ou mieux encore, son point de rupture — trouve un précédent expressionniste, mais cela ne veut pas dire que le peintre représente un moment évolutif de l'expressionnisme, mais au contraire, le moment où les limites de l'art moderne allemand sont rompues dans l'intention d'un nouveau commencement.

La peinture expressionniste était le résultat du travail effectué sur l'image au moment de la formulation. Ce travail avait comme but une nouvelle formule spatio-temporelle, mais l'opération s'arrêtait forcément à mi-chemin, car il n'y avait pas de coordonnées spatio-temporelles de l'image qui puissent être réactivées seulement à la suite d'une nouvelle constitution de l'objet, chose illustrée par le cubisme.

Pour Kandinsky, le blocage de l'engrenage expressionniste apparaît dès le début comme évident et il propose alors une solution extrême, pas encore pratiquée dans l'histoire de l'art : la destruction du langage pictural de l'expressionnisme et la recherche des disponibilités psycho-esthétiques de chaque stylème.

On comprend donc pourquoi le rapport syntagmatique devient dans l'œuvre de Kandinsky extrêmement problématique et l'on comprend aussi le fait que l'art abstrait n'est pas né de la perte du référent existentiel, mais de la perte de la capacité de donner une unité à l'image ; il n'est pas né en tant qu'anti-réalisme, mais en tant que volonté de ré-former le langage artistique.

L'art abstrait semble être pour Kandinsky la conséquence de la volonté, même si contradictoire, de récupérer une condition pré-linguistique, pré-sociale du langage pictural : « l'art pur et éternel qu'on trouve chez tous les êtres humains, chez tous les peuples et de tous les temps, qui apparaît dans les œuvres de tous les artistes, de toutes les nations, de toutes les époques »⁵⁶.

Dans cette perspective, la référence perpétuelle de l'artiste aux zones de frontière

du phénomène artistique apparaît cohérente: l'art populaire, l'art des enfants, l'art primitif et celui préhistorique. C'est une convergence d'intérêts qui sur le plan artistique se traduit par les affinités existantes entre l'aphasie métaphorique et les états initiaux du développement linguistique.

2.4. « La formation du langage infantile, la désintégration du langage de l'aphasique, la structure et les modifications des langues du monde présentent toute une série de lois communes de solidarité »⁵⁷.

L'« infantilisme » ou le « primitivisme » d'une grande partie des toiles de Kandinsky a été souvent remarqué, mais on n'a jamais trouvé la dernière raison de ces convergences. Nous tâcherons d'analyser le lien qui unit l'art abstrait à celui infantile, mais nous devons, avant tout, nous rappeler les observations de la psycholinguistique sur la formation du langage chez l'enfant et sur sa perte, chez l'adulte.

2.5. La seule manière de recherche, lorsqu'il s'agit de la formation du langage, est d'observer le développement linguistique de l'enfant, tandis que la seule manière de recherche, lorsqu'il s'agit de la perte du langage, est d'observer la dissolution linguistique de l'aphasique. On se pose la question: à quel type de perte de la capacité communicative, à quel type d'aphasie correspond le processus contraire—d'acquisition de la capacité communicative, du langage infantile?

« Dans l'aphasie », écrit Jakobson, « le terme qui suit est abîmé, tandis que celui qui précède reste intact. A cause de cela la combinaison est défectueuse dans les troubles qui concernent le décodage. La différence entre les difficultés de codage et celles de décodage se fonde sur la dichotomie des troubles de contiguïté et de ceux de similarité »⁵⁸.

Le langage infantile commence par l'effort de donner un signifié au phénomène phonétique, donc par un codage. C'est pourquoi chez l'enfant le rapport syntagmatique se forme avant celui associatif⁵⁹. Le rapport syntagmatique est donné, celui paradigmatique doit être cherché.

Pour l'aphasique, le chemin est parcouru à l'envers. Au commencement, le discours est une unité qui ne peut être scindée entre l'axe syntagmatique et celui paradigmatique, cependant, au moment où intervient aussi l'intention de codage de chaque entité linguistique, apparaît aussi le désordre de la contiguïté. On peut donc affirmer

que l'aphasique de type métaphorique, c'est-à-dire celui qui présente des troubles de la contiguïté est celui qui vient en contact avec la problématique du langage infantile.

Sur le plan pictural, ce sera donc Kandinsky qui fera appel à l'art infantile, et non pas Mondrian.

2.6. L'enfant, comme tout le monde le sait, commence d'abord à émettre des sons et seulement ensuite à parler. « L'enfant », écrit Jakobson, « crée pendant qu'il prend des autres »⁶⁰, c'est-à-dire il imite d'abord les sons de l'adulte — et nous sommes maintenant dans la phase « pré-linguistique » — et c'est seulement plus tard qu'on attribue un signifié à ces sons. Dans la phase du « balbutiement », le son n'est pas un son linguistique, mais seulement un moyen de « monologuer gratuit et égocentrique »⁶¹. Mais ensuite, dans le délire de la langue (*Zungendelirium*), encore attaché à la vie biologique, apparaît et croît pas à pas dans l'enfant le désir de communiquer⁶². Une courte période de silence absolu s'installe souvent entre la phase prélinguistique et celle linguistique⁶³. Mais il faut retenir d'abord que la capacité de production et de perception des sons est antérieure à la structure du langage référentiel, dans lequel c'est la valeur distinctive de chaque son qui aura l'antériorité. Dans l'aphasie, on ne perd pas la capacité d'émission, mais celle de « distinguer les sons au point de vue fonctionnel »⁶⁴.

2.7. L'itinéraire créateur de Kandinsky reflète sur le plan artistique la problématique du rapport entre l'aphasie métaphorique et le langage infantile. La première phase (1900—1910) peut être considérée comme une phase du discours intégral, dans laquelle le rapport entre l'axe associatif et celui syntagmatique est le rapport « normal », avec toutes les variations impliquées — du réalisme du XIX^e siècle au Jugendstil — ; la grande rupture est signée par la première aquarelle abstraite (1910), quand l'unité du plan syntagmatique est sapée tout à coup par la récupération d'un *status* pré-linguistique de la peinture. Vient ensuite la phase des recherches associatives. Depuis *Du Spirituel dans l'art* et jusqu'à *Point, ligne, surface*, les articles de Kandinsky reflètent l'assiduité avec laquelle il cherchait la possibilité d'attribuer au son un nouveau signifié. Toutes les facultés sémantiques de chaque élément de composition sont tour à tour épuisées.

Ceci prouve que l'activité créatrice se confond maintenant chez Kandinsky avec l'acte linguistique. Il croit qu'une fois détruite la forme traditionnelle, la recherche associative suffit pour récupérer une nouvelle réalité figurative; il croit qu'une fois rompues les chaînes du vieux syntagme, il suffit de faire des recherches autour du son isolé pour arriver à l'œuvre discursive. Son ambition était de remplacer le langage figuratif traditionnel par un autre et par là proclamer non tant la validité du dernier que celle du langage. Mais il ne se rend pas compte qu'en niant cette réalité linguistique essentielle qu'est l'axe syntagmatique (qui, dans le cas de l'activité artistique, ne signifie pas seulement « l'art du passé » mais peut et doit être une création individuelle de l'artiste), l'expérimentation artistique ne devait pas servir à la conquête d'un signifié esthétique mais à la conquête d'une capacité communicative de chaque signe pictural séparément. C'est pourquoi la peinture de Kandinsky tend vers le méta-art.

La double physionomie de l'artiste — celle de peintre et celle de théoricien — apparaît maintenant comme une conséquence naturelle pour la place qu'occupe Kandinsky dans l'évolution des arts. L'opposition avec l'autre pôle de l'abstraction, le « néo-plasticisme » de Piet Mondrian, apparaît ainsi plus clairement.

La peinture de Mondrian, qui peut être encadrée dans la problématique des troubles de similarité, néglige l'axe associatif en faveur du rapport purement syntagmatique et, par conséquent, elle refuse toute contamination métalinguistique. Kandinsky, par le trouble de la contiguïté, abandonne l'axe syntagmatique en faveur de l'expérimentation du rapport associatif, en s'approchant de cette manière du méta-art. Dans l'intention de récupérer le langage primaire et essentiel, Kandinsky guide consciemment son attention vers l'art infantile, populaire et primitif. Il passe par toutes les phases du développement communicatif, du « bruit » au « silence » et du « silence » au « parler avec soi ». Sa grande aspiration est d'établir un contact direct et idéal avec un interlocuteur: « parler avec l'autre », d'après le schéma romantique :

« émotion — sentiment — œuvre — sentiment — émotion »⁶⁵.

2.8. Dans *Das Problem der Formen* (Almanach *Der blaue Reiter*, 1912), on peut lire :

« Que le lecteur cherche à fixer une lettre quelconque < . . . > d'un regard différent de celui habituel, c'est-à-dire qu'il ne la regarde pas comme signe naturel d'un élément verbal, mais qu'il l'observe pour la première fois comme une « chose » : il verra alors, dans cette lettre, — à part la forme abstraite, créée par l'homme dans le but pratique et fonctionnel d'indiquer toujours un son spécial — une forme corporelle qui produit, par une voie absolument indépendante, une impression intérieure et extérieure déterminée.

En effet, la lettre :

- 1). a un effet comme signe fonctionnel
- 2). a un effet comme forme, d'abord, et comme accord intérieur, autonome et absolument indépendant de la forme, ensuite.

Il est important pour nous de souligner que ces deux effets n'ont aucun rapport entre eux et que, tandis que le premier est extérieur, le second a une signification interne.

La conclusion qui s'impose est que *l'effet extérieur peut être différent de celui intérieur*, à cause de l'accord intérieur, et que cette différence constitue l'un des moyens expressifs les plus puissants et profonds de toute composition »⁶⁶.

Il n'y a peut-être pas de confirmation plus éloquente que celle-ci, du fait que l'abstraction de Kandinsky n'apparaît pas comme une libération de l'axe associatif sinon comme négation de celui syntagmatique. Les commentaires sont à peine utiles : dans un signe linguistique, l'artiste circonscrit d'abord la charge associative, éloignée de la valeur combinatoire qui aurait pu mener à la cohérence discursive. Notre opinion est que l'artiste n'a pas choisi par hasard l'exemple de la lettre pour illustrer ses opinions esthétiques. Cela prouve qu'il était absolument conscient que son art était lié tout d'abord à une problématique linguistique⁶⁷.

On sait aujourd'hui que le rapprochement entre une qualité chromatique et un son linguistique n'est pas un simple *topos* symboliste, mais une réalité⁶⁸. Pour Kandinsky, la lettre a le rôle du son dans le langage parlé. La formation du langage kandinskyen — basé en premier lieu sur la couleur — présente des ressemblances de structure certaines avec le processus de formation du langage infantile — basé sur des voyelles.

2.9. Jakobson : « Le chromatisme est la qualité phénoménale spécifique des voy-

elles. Le son A représente le comble du chromatisme (le rouge). Les consonnes sont, au contraire, des sons sans chromatisme visible et parce que le contraste ombre-lumière croît en même temps que le chromatisme diminue, il forme naturellement l'origine et, parfois, l'unique axe du consonantisme⁶⁹. La première forme phonique par laquelle l'enfant tend vers un signifié est la voyelle A (le cri) et une nasale du type M-N⁷⁰ (le gémissement). Dans l'échelle chromatique équivalente, la voyelle A correspond au rouge écarlate et la nasale M-N à l'achromatisme total: le noir. En analysant les tableaux de Kandinsky de la période « héroïque » des premières expérimentations abstraites, nous saisissons immédiatement que la reconstitution faite par Kandinsky du langage originaire infantile est si profonde, que l'artiste récupère le sens du mécanisme primaire de l'impulsion communicative: toutes ces peintures sont structurées sur l'opposition entre une ligne noire du contour et une tache chromatique, en général de la sphère chromatique du rouge. Kandinsky récupère le sens primitif de la combinaison du plus rudimentaire rapport syntagmatique.

Jakobson écrit: « Le développement des sons dans des éléments constitutifs avec un signifié peut être présenté en quelques mots, de la manière suivante: d'abord apparaissent les consonnes qui se rangent sur la ligne horizontale blanc-noir; ensuite s'y joignent les voyelles qui se différencient le long de la ligne verticale d'après les degrés de chromatisme. Le développement des sons linguistiques suit la même succession que le développement des sensations visuelles: les nommées couleurs du spectre se différencient par les degrés chromatiques. Elles viennent seulement plus tard se joindre à la série incolore blanc-noir »⁷¹.

Ces observations concernant la formation du langage peuvent jeter une certaine lumière non seulement sur le problème de la communication dans l'art infantile, mais aussi sur celui nommé « pré-historique », ou sur l'art abstrait de notre siècle. La contiguïté consonne-voyelle est le rapport syntagmatique primaire qui offre la possibilité d'une communication, tout comme le rapport pictural primaire (contour-tache), qui offre le moins de cohérence figurative. C'est d'ailleurs le rapport employé par Kandinsky, et aussi le rapport fondamental de la première manifestation figurative connue aujourd'hui: la peinture pariétale du Magdalénien.

d'hui: la peinture pariétale du Magdalénien.

2.10. L'abstraction de Kandinsky est le fruit de la destruction du langage pictural traditionnel. Au pôle opposé de cette opération, il y a deux autres manifestations esthétiques: les commencements historiques de l'art (la peinture paléolithique) et l'art des enfants, tous les deux procès dans l'acte d'obtenir un langage pictural. Les expressions artistiques de l'enfant, de l'artiste primitif et de l'artiste abstrait ont un certain groupe commun de problèmes où ils se rencontrent.

Le peintre du paléolithique était soumis à ce que — à l'aide d'une expression moderne — on pourrait nommer « la métaphysique primitive de l'image »⁷². Entre l'objet et son image il y a, comme l'a démontré la phénoménologie moderne, « une identité d'essence mais pas une identité d'existence »⁷³. Dans la mentalité primitive, l'image est non seulement considérée comme *un objet*, mais elle est considérée comme *l'objet* même dont elle est l'image. De l'identité d'essence entre l'image et l'objet, on passe à l'identité d'existence. Il n'y a aucune différence entre *l'existence comme objet* et *l'existence comme image*.

De là vient, en grande partie, le caractère magique du pictogramme paléolithique. « Peindre un bison » signifiait « avoir le bison », toucher l'image d'un bison signifiait toucher le bison. L'art paléolithique n'est donc pas né comme « art » mais comme activité d'intérêt extra-artistique. Étant *objet*, l'image paléolithique avait un axe associatif assez développé, tandis que le syntagme était réduit au minimum nécessaire. Les rapports de contiguïté de la peinture pariétale se réduisent au rapport significatif minime: contour-tache. On sait bien que les images animalières d'Altamira ou Lascaux sont toutes structurées sur le même modèle: la ligne cervico-dorsale comme contour foncé et le corps de l'animal comme tache (rouge ou jaune)⁷⁴.

On rencontre dans l'évolution de la peinture de Kandinsky, parmi tant de recherches destinées à atteindre à la pureté primordiale, une œuvre, l'une des plus élevées, peut-être, dans laquelle la liaison avec l'art paléolithique dépasse la simple communion des syntagmes primaires pour recevoir la profondeur d'une vraie consonance intérieure. Il s'agit de *La Lyrique* (1911) du Musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam. Ce qui est le plus surprenant, c'est que la peinture paraît être en relation directe avec les fresques de

Lascaux, découvertes en 1940, trois dizaines d'années après l'œuvre de Kandinsky. Nous nous trouvons devant une étonnante concordance qui nous fait envisager les problèmes du statut de la spécificité de l'abstraction de Kandinsky, par rapport au schématisme paléolithique ⁷⁵.

2.11. Avec l'art préhistorique, nous nous trouvons devant les premières représentations d'objets ⁷⁶, avec la peinture de Kandinsky nous atteignons l'épuisement de la capacité de représentation. Pour l'artiste paléolithique, *l'image est l'objet*, pour Kandinsky il n'y a qu'un seul objet ⁷⁷: *l'image-qui-se-refuse-comme-image*: l'image ne peut être image sans être « l'image de quelque chose ». L'image de Kandinsky retourne à l'état d'objet, mais d'objet avec un statut différent: *objet-imaginé*. La grande différence entre *l'image-objet* du paléolithique et *l'objet imaginé* de Kandinsky est la même qu'entre l'acquisition d'une perception et la perte de la capacité de perception, entre le commencement de la mémoire historique et sa fin programmatique.

Pour clarifier les choses: lorsque le peintre paléolithique se formait l'image d'un bison, cette image, quoiqu'elle se trouvait dans l'état de confusion avec l'objet, se transformait dans « un souvenir de l'objet » ⁷⁸. Bergson écrit: « la formation d'un souvenir n'est jamais postérieure à la formation de la perception, elles sont simultanées. A mesure que se crée la perception, son souvenir se profile auprès d'elle, comme l'ombre auprès du corps ».

Il y avait donc, pour l'artiste paléolithique, une équivalence entre l'objet-souvenir et l'objet-image de l'objet. La réalisation de l'image se basait, forcément, sur le rapport minime de contiguïté. Pour l'artiste, c'est seulement alors que commence le processus d'enrichissement de la mémoire historique et, à cause de cela, son attention n'était pas centrée sur la capacité de se souvenir mais sur la capacité de formuler et se souvenir. Le problème était maintenant de fixer l'image-objet de telle manière qu'il entrât en possession de l'objet. De là découlent les problèmes de contiguïté qui au commencement se basent sur la loi du « moindre effort ».

Il s'agit, chez Kandinsky du problème contraire. En tant que mécanisme linguistique, ce problème s'inscrit sous le signe de la théorie de l'aphasie. La perte de la capacité de représenter des objets n'est point la cause de la peinture abstraite,

mais sa conséquence. Ce que perd Wassili Kandinsky, c'est la capacité de formuler, que le peintre paléolithique désirait acquérir !

Le point de rencontre entre Kandinsky et la peinture « préhistorique » se trouve au niveau du rapport minime de contiguïté. Mais si pour l'artiste du Magdalénien ce syntagme rudimentaire avait l'importance d'une énorme conquête, la conquête de la capacité de fixer l'image, pour Kandinsky ce syntagme même sera le fruit de la volonté de réduire jusqu'aux limites extrêmes l'aspect traditionnel de l'image.

Jakobson écrit au sujet de l'aphasie verbale: « Dans ces troubles, ce ne sont ni les organes articulatoires, ni ceux de l'ouïe qui en souffrent, néanmoins on perd quelque chose que l'on a appris, une possession de la mémoire; ce n'est pas la capacité de produire et de percevoir un certain son (qui s'est perdue — V.S), mais la valeur linguistique définitive des sons dont il est question. De même: ce n'est pas la capacité de prononcer ou de percevoir les sons qui est essentielle dans la désintégration aphasique, mais la réduction de la capacité de distinguer les sons au point de vue fonctionnel » ⁷⁹.

Dans l'impossibilité de se former et de fixer une perception-souvenir à cause du manque de la faculté combinatoire, Kandinsky se place au pôle opposé à la peinture paléolithique. Pour cette dernière, *l'objet, le souvenir et l'image* étaient la même chose; pour Kandinsky, ce n'est ni la capacité de percevoir l'objet, ni l'objet qui disparaît. C'est l'image qui disparaît, et cela arrive comme une conséquence de la destruction de l'axe paradigmatique. De cette manière, conscience créatrice, dispersée, perd aussi le contact avec l'objet dont l'image était l'image, pour se concentrer sur le code dans les possibilités duquel il croit encore, et qu'il considère le seul potentiel créateur d'une nouvelle direction artistique. Toutefois, n'étant plus l'image d'un objet, le tableau abstrait, malgré l'exploitation des éléments picturaux, ne saurait être qu'un *objet-imaginé*: de là le nom d'art « concret » ou « réel », que Kandinsky préfère au nom consacré d'art abstrait ⁸⁰.

2.12. Les phases de l'évolution de l'art infantile ont un itinéraire très semblable à l'évolution du langage. Les premières manifestations artistiques sont des gribouillages, tout comme les premières manifestations linguistiques sont des balbutie-

ments; à la phase caractérisée dans la linguistique comme « *nurseries* » correspond la véritable phase du « dessin infantile ». Vers l'âge de neuf ans, la plupart des enfants cessent spontanément de dessiner ⁸¹.

De même que Kandinsky a touché en 1911 (avec *La Lyrique*) aux problèmes de la peinture paléolithique, il touche, avec « la première aquarelle abstraite » à la phase primaire de l'art infantile: les « gribouillages ». Loin de donner lieu à des jugements de valeur « négatifs », cela prouve combien le désir était grand dans la pensée de l'artiste de chercher et de trouver une réalité linguistique qui ne soit pas contaminée historiquement, mais pure. Au moment de l'aquarelle abstraite, Kandinsky était déjà passé par l'expérience du « tableau renversé », donc il avait atteint la désintégration du rapport syntagmatique. Son rapprochement du moment « prélinguistique » du langage infantile prouve que l'artiste ne cherchait pas tant un nouveau langage artistique que les « origines du langage ». Cependant, le balbutiement et le gribouillage sont les manifestations d'un pré-langage, d'un art pré-social du développement de l'enfant, de même que l'aquarelle de Kandinsky, qui voulait récupérer un *status* pré-social de l'art. Le balbutiement et le gribouillage n'impliquent point la communication, un *moi* et un *toi*, mais seulement le *moi*, (l'Ego) de l'enfant et son interférence avec le monde. Ils ne représentent donc aucun acte créateur, mais une prémisse de la créativité.

S'il est vrai que l'artiste a été quelque temps attentif aux manifestations pré-sociales du langage, il est tout aussi vrai qu'à la fin son attention s'était dirigée vers les premières manifestations historiques, c'est-à-dire sociales: la peinture paléolithique et le dessin infantile de la phase du « post-gribouillage ».

L'art infantile dans son évolution nous prouve qu'il n'apparaît point comme une conséquence de l'observation du don naturel, mais comme la traduction d'un processus mental intérieur. C'est là que le lien entre l'art et le langage des enfants nous apparaît évident. La principale confirmation du fait qu'un enfant dessine non pas « ce qu'il voit » mais « ce qu'il sait », vient des observations de Löwenfeld sur l'activité créatrice des enfants à la vue faible ⁸². Le résultat de ces recherches a été surprenant et a mis fin à une longue dispute: les enfants normaux tout comme ceux

qui sont presque aveugles dessinent de la même manière. On pourrait enfin conclure que ce n'est pas l'expérience visuelle qui donne à l'enfant l'impulsion esthétique, mais celle intellectuelle. On comprend ainsi pourquoi, vers l'âge de neuf ans, l'enfant cesse de dessiner: il cesse de dessiner parce qu'il apprend à écrire couramment.

Leur « dessin » n'était pas de l'« art » mais un langage graphique. Par le classique « *Kopffüsser* » l'enfant ne voulait pas créer une image de l'homme, mais signifier l'homme. La possibilité d'écrire le mot « homme » une fois acquise, le dessiner dans cette perspective devient un non-sens.

Nous mettrons donc fin à ces brèves observations, en disant une fois encore que Kandinsky se rapproche de la problématique de l'art infantile par plusieurs aspects: par la volonté de récupérer un état pré-social de l'art, c'est-à-dire par le désir de ne pas s'intégrer dans un discours à caractère historique mais de trouver l'essence du langage; par l'importance accordée à la « nécessité intérieure » qui n'est ni la nécessité de posséder le réel, comme dans l'art « traditionnel », ni « *nisus formativus* » — nécessité de lui donner une forme, mais simplement la nécessité de sémantiser le réel; et — enfin — par l'importance qu'accorde Kandinsky aussi bien au dessin infantile qu'à la valeur associative de tout élément de code ⁸³.

Dans ce sens, la tentative de dissocier le problème linguistique de Kandinsky de celui du dessin infantile, nous paraît éclairante. La dissociation témoigne de la même bipolarité existant entre l'acquisition et la perte d'un langage qui se vérifie — en d'autres termes — dans le lien entre l'art paléolithique et l'art abstrait de Kandinsky.

Le dessin de l'enfant, dans la phase du « post-gribouillage », est *signe* avant d'être *image*. Une œuvre de Kandinsky cesse d'être image pour devenir *objet imaginé*. Le signe de l'enfant tend vers un statut imagé, vers la conquête d'une valeur syntagmatique. Une œuvre de Kandinsky se retire de la condition d'image et tend vers la valeur sémantique de chaque élément pictural.

Nous avons essayé ainsi de circonscrire trois cas-limite de la communication esthétique: celui de *l'image-objet* du paléolithique, celui de *l'image-signé* de l'enfant et celui de *l'objet-imaginé* de Kandinsky. On pourrait leur ajouter un quatrième cas: celui de « l'image universelle » de

Le Nouveau Code plastique de KANDINSKY

(« une loi inconnue, dont le visage confus trompe . . . »)

<i>Ligne et couleur</i>	<i>Ligne</i>	<i>Couleur</i>	<i>en relation avec la température et la lumière</i>
	horizontale	noir	= bleu
	verticale	blanc	= jaune
	diagonale	gris, vert	= rouge
<i>Plan et composantes</i>	<i>Plan</i>	<i>Composantes</i>	<i>Leur somme donne le troisième élément primaire</i>
	triangle	horizontale noir = bleu horizontale	diagonale rouge verticale
	carré	noir = bleu tensions (composantes) actif = jaune passif = rouge	blanc-jaune rouge
	cercle		bleu

Piet Mondrian. Nous revenons donc à la confrontation entre les deux personnalités majeures des débuts de la peinture abstraite.

2.13. L'attention de Mondrian nous apparaît concentrée toute entière sur le décodage. Sa peinture est difficile à expliquer sans tenir compte de la ligne évolutive du problème de la représentation plastique : Renaissance — impressionnisme — Cézanne — cubisme. Le tableau néo-plastique est, au fond, le résultat du fait que le schéma des croisements dans ce plan a été abstrait de la compénétration volumétrique du cubisme. Autrement dit, le point de départ de Mondrian est le contexte (la forme artistique arrivée à un certain état de définition) qu'il cherche à dépasser en adoptant des éléments constitutifs minimes (la ligne, le plan). Ce qui précède est donc la combinaison et ce qui suit, la sélection. De même que dans les troubles du langage c'est le second terme qui est atteint⁸⁴, de même chez Mondrian le trouble du codage se présente comme trouble de la capacité de sélection et comme perfectionnement extrême de celle de combinaison. On élimine ainsi en fin de compte, tout ce qui dans le cubisme était encore le fruit de la sélection pour extraire seulement la pure contiguïté. La confirmation nous vient des œuvres théoriques mêmes de Mondrian : « L'art figuratif d'aujourd'hui est le résultat de l'art figuratif du passé et l'art non-figuratif (c'est-à-dire le néo-plasticisme) est le produit de l'art figuratif d'aujourd'hui (c'est-à-dire du cubisme) »⁸⁵.

Pour Kandinsky, l'art abstrait apparaît comme perte du rapport syntagmatique, c'est-à-dire à la suite du trouble de la contiguïté. Cela peut arriver, car l'artiste met un hiatus entre son art et celui « traditionnel ». Il repousse tout rapport syntagmatique donné avant et se concentre sur la sélection des éléments picturaux en vue de les intégrer dans un contexte. La sélection est le premier terme, la combinaison le second. Kandinsky vise le codage absolu du langage pictural (voir schéma B), et c'est pourquoi dans ses œuvres la contiguïté sera troublée cependant que l'expérimentation sélective se développera. Il se concentre sur la recherche des possibilités des éléments de code, mais il détruit le contexte. Il exploite chaque signifié possible des stylèmes, mais il est incapable d'une communication cohérente.

Mondrian est passionné par les rapports qualitatifs, il s'occupe exclusivement du contexte. Le contexte se ferme ainsi et le code reste fluctuant. « L'aphasie sémantique — écrit Jakobson⁸⁶ — tend à laisser ce dualisme inutilisé et à accorder à chaque classe de mots une fonction isolée et spécifique. Étant donné ces conditions, chaque classe de mots est définitive par la place qu'occupent ses membres dans une séquence syntagmatique et la variété de ces places est soumise aux restrictions ».

La méditation sur le langage occupe une place importante dans la pensée de Mondrian et confirme l'importance générale que représentait cette problématique

pour les débuts de l'art abstrait: «La parole, comme élément de langage, est toujours nécessaire pour nommer les objets. Dans un futur très éloigné, la parole devra être cherchée sans forme, c'est-à-dire devra devenir un son ayant un caractère, sans entendre le limité ni comme son, ni comme idée. L'idée de la parole se transformera dans notre conscience en signifié à l'aide d'une opération plastique contraire <...>. Du moment où les choses sont expliquées avec une certaine clarté, elles sont supprimées en tant qu'idées, seule restant la plastique des rapports. L'art de la parole devient ainsi l'expression plastique des rapports équilibrés <...> en dépit de ce que ce moyen plastique pouvait avoir de limitatif»⁸⁷. Le signifié doit être donc cherché, d'après Mondrian, exclusivement dans la similarité. Le rôle de Mondrian sera de *mettre fin* à une grande époque de l'histoire de l'art, par une *limitation* extrême du langage figuratif.

2.14. Les origines de la peinture abstraite sont dus, par conséquent, à une crise de la capacité communicative. Mondrian, de même que Kandinsky, détruit l'un des axes traditionnels de toute cohérence discursive: le premier l'axe associatif — paradigmatique — le second celui syntagmatique. Cette mutilation de la structure linguistique explique la difficulté de la réception profonde de l'œuvre des deux peintres ainsi que la conscience de cette difficulté, évidente dans leurs confessions. Elle explique enfin la possibilité, la nécessité et le sens des œuvres théoriques de Mondrian et Kandinsky. On aperçoit immédiatement, en lisant ces écrits avec attention, ce qu'ils apportent — ou cherchent à apporter: la compensation du processus communicatif, atrophié dans l'œuvre d'art.

Les articles de Mondrian n'expliquent pas le processus par lequel on atteint l'équilibre syntagmatique. Celui-ci se développe avec clarté dans l'œuvre d'art elle-même. Ce que l'artiste essaye d'expliquer c'est la justification du syntagme pur par l'illustration d'un rapport associatif général. L'association — le paradigme — a besoin d'être déchiffrée; par la suite, l'artiste se concentre, en théorie, sur ces problèmes: la verticale *représente* l'élan de l'arbre, le principe masculin, le ciel, l'espace; l'horizontale *représente* «la ligne étendue de la mer, le principe féminin, le temps»; le croisement vertical-horizontal «exprime

l'immutabilité en opposition avec la nature changeante, étant une expression exacte de l'équilibre cosmique»⁸⁸, etc.

L'œuvre théorique de Kandinsky parcourt deux étapes distinctes: dans la première, représentée par *Über das Geistige in der Kunst*, l'artiste essaye d'établir un «vocabulaire élémentaire» de la peinture abstraite. Le fait était absolument nécessaire à cause des éléments formels, qui devaient être recodés, après une pulvérisation de la forme traditionnelle. Nous apprenons maintenant, par exemple, que le noir est le symbole de la mort et le blanc celui de la naissance. Mais, en même temps, s'ouvre le processus de formation d'une «grammaire» picturale qui, dans la seconde étape, représentée par *Punkt, Linie zu Fläche*, engendrera une théorie de la composition⁸⁹.

Cette théorie de la composition était absolument nécessaire, car si la valeur symbolique, paradigmatique de l'élément pictural ne présentait que des difficultés marginales de perception, la combinaison, la contiguïté reste dans l'œuvre de Kandinsky entièrement problématique. Il n'y a pas de doute que le rapport qu'essaie de clarifier Kandinsky dans son œuvre théorique est précisément le rapport syntagmatique et qu'il s'agit d'une opération complémentaire, pouvant s'intégrer à l'acte esthétique.

Nul spectateur, aussi avisé qu'il soit, ne saurait expliquer à première vue *pourquoi* et *comment* — par exemple — un angle aigu joint à la couleur rouge nous suggère la «sensation d'organe» qui tend vers le froid dans le cas où la toile est rectangulaire ou vers le chaud quand elle est carrée.

La théorie kandinskyenne est, au fond, *anti-Gestalt-iste*. Nous ne trouvons aucune intuition initiale de «la conformation» qui «exige» le rapport syntagmatique des éléments, mais au contraire. Kandinsky tend vers l'élaboration d'une «loi inconnue» mais éternellement valable qui permettrait la combinaison d'après des préceptes absolument neufs: «l'œuvre est un organisme spirituel qui <...> est formé de plusieurs parties isolées. Ces parties isolées, prises à part, manquent de vie, comme un doigt coupé du corps. La vie du doigt et son caractère fonctionnel sont conditionnés par la composition rationnelle avec les autres parties du corps <...> des parties isolées prennent vie seulement par le tout <...>. La combinaison planifiée et

fonctionnelle des parties isolées <... > a comme résultat le tableau»⁹⁰.

2.15. Mondrian est peut-être le dernier artiste qui ait voulu et qui ait réussi à enfermer dans l'unité de l'œuvre d'art la totalité de l'acte existentiel. Et ce n'est pas tout : sa grande aspiration a été d'établir un rapport entre l'existence en général — c'est-à-dire entre un maximum de représentativité — et le minimum de moyens figuratifs. Le problème de Mondrian peut être synthétisé par le rapport entre *la forme* et *l'événement*⁹¹; entre l'art et l'existence, rapport qui est scruté dans les deux sens possibles : de l'événement vers la forme et de la forme vers l'événement ; de l'existence vers l'art et de l'art vers l'existence.

La forme est « pour soi », l'événement est « pour l'autre ». Pour Mondrian, la possibilité de contempler l'événement est une prémisse de la forme. L'événement qui peut être contemplé tend vers la forme, vers l'existence « pour soi », au lieu de l'existence « pour l'autre ». Mais, une fois obtenue, la forme cesse d'exister « pour soi » et devient la « forme d'un événement » ; elle tend, donc, vers l'existence « pour l'autre ». Étant conscient de cela, Mondrian arrive à la solution du « néoplasticisme » qui apparaît non pas tant comme une recherche métaphysique mais comme une méditation sur « l'événement ».

La forme doit exister « pour soi », sinon elle n'est plus une forme. C'est pourquoi elle ne doit pas être « la forme d'un événement » ou, si elle doit être la forme de « quelque chose », elle sera la forme de l'Événement. Mais la forme de l'Événement sera ainsi la Forme. Mais qu'est-ce que peut donc être Événement sans être en même temps un événement ? L'Événement est l'événement dont la « composante tragique »⁹², le temps, manque. L'Événement trouve son espace seulement aux commencements de l'humanité ou à sa fin. Ce ne pourra donc être que le Paradis ou la Mort, ce qui pour Mondrian représente au fond la même chose : l'Événement. Toute image sera ainsi l'image de la « Mort-Paradis », sera la « Forme de l'Événement », sera l'« Image ».

Ainsi, nous comprenons aussi la signification profonde de « la civilisation des pures relations », rêvée par le peintre hollandais. C'est une civilisation sans événements, c'est la civilisation de l'Événement. Dans l'absolu elle est le Paradis ou bien le Royaume des morts. Elle peut être considérée, relativement, comme la

civilisation dans laquelle l'Événement devient phénomène : où le Mythe devient Rite.

Toute la vie et l'œuvre de Piet Mondrian se trouvent sous le signe du Rite. De même qu'il veut donner dans son œuvre non pas les formes des événements, mais la Forme, non pas les images mais l'Image, son existence s'est constamment dirigée vers le Rite, vers le devancement de *ego-hic-nunc* vers *ego-ubique-semper*.

2.16. Au fait, c'est le moment historique où intervient Kandinsky. L'Image de Mondrian signifiait le Tout ou le Rien. Elle ne permettait aucune association, étant un syntagme pur. Mais Kandinsky sent « la nécessité intérieure », cette pulsion qui est la force créatrice. Et il se pose la question fondamentale : comment peut-on communiquer cette tension intérieure ? L'art est-il un langage ? Et il répond lui-même : oui, l'art *doit* être un langage, mais pour arriver à la réalité linguistique de l'art il faut des recherches préliminaires sur les valences significatives de chaque styleme. Pour Mondrian, l'Image de l'Événement est incommunicable. C'est ce péril justement que veut éviter Kandinsky. Il veut affirmer la superbe présence de la *Forme* (qui existe « pour soi ») et arriver par son œuvre à un contact primaire entre un « moi » et un « toi ».

La révolte contre le syntagme se trouve à la base de toute l'avant-garde historique, mais c'est peut-être seulement Kandinsky qui pousse cette révolte vers une autre possibilité de concevoir l'art et non pas seulement vers l'anti-art. Le rapport syntagmatique traditionnel est ressenti comme absurde par le dadaïsme et le surréalisme. Mais le dadaïsme, au lieu de se concentrer sur l'axe associatif (comme Kandinsky), fait isoler complètement l'objet, qui est arraché de la problématique syntagmatique, sans être chargé de cette potentialité linguistique que cherchait Kandinsky. Ce dernier cherchait le *signifié*, le dadaïsme indique tout simplement le *réfèrent*.

En ce qui concerne le surréalisme, le rapport syntagmatique y est aussi ressenti comme absurde et c'est ce point précisément qui sera exploité au maximum. C'est à cause de cela, peut-être, que l'*atmosphère* surréaliste existe avant le *symbole* surréaliste, cette atmosphère n'étant qu'un rapport syntagmatique raillé, dénigré, absurde.

La solution de Kandinsky est totalement différente : il croit que pour renouveler le concept de communication, le langage ne doit plus être regardé comme un pro-

duit mais comme une activité⁹³. Il nie ainsi le niveau syntagmatique et se concentre sur celui associatif. Pourtant, il ne se demande pas comment une telle œuvre, construite selon une « loi inconnue », pourra communiquer, mais quelles sont les capacités communicatives de chaque styleme. La lutte de Kandinsky contre la critique d'art et son dédain, à peine masqué, pour le spectateur commun apparaissent de la sorte cohérents. Il était sans doute conscient que ses œuvres n'étaient pas « finies », n'étaient pas structurées, au point de vue linguistique, pour « parler-avec-l'autre », donc elles ne pouvaient être réceptionnées à leur juste niveau ni par les critiques, ni par le public. Il se rend compte que ses œuvres étaient des recherches de laboratoire (« Improvisations », « Impressions », « Compositions »), partant, intelligibles pour lui seul. Il se rend compte que ses œuvres n'étaient pas arrivées au rivage désiré, qu'avant d'aboutir à « parler avec l'autre », il s'était arrêté à « parler avec soi-même », que ces opérations n'étaient pas entièrement communicatives mais méta-linguistiques ; qu'il faisait de « l'art pour l'art », du méta-art.

Pendant ces tribulations, il passe par tous les états-limite du développement linguistique : du *balbutiement* égocentrique à l'*image-signé*, du contact avec l'*image-objet* de l'homme paléolithique au *silence* — comme potentiel créateur. Il passe donc par toutes les expériences linguistiques importantes, comprenant aussi la réalité pré-sociale du langage infantile et celle anti-sociale du silence.

Dans tout ce travail reste vive la conscience du langage en tant qu'activité et la conviction que les racines du langage doivent être cherchées avant le syntagme et faisant abstraction de lui.

Kandinsky, en perdant le sens de la contiguïté, nie tout langage historique, en vue d'une récupération de la réalité primaire d'un *Logos semantikos*⁹⁴. Il veut perdre la mémoire historique des objets et de l'expression du rapport entre les objets. Il ne s'intéresse pas au langage en tant que produit, œuvre d'art, mais en tant qu'activité, faculté de parler⁹⁵.

2.17. Wassili Kandinsky : « *La Toile vide*. Apparemment, tout à fait vide, pleine de tranquillité, d'indifférence. Presque confondue. En réalité, pleine de tension, avec mille sons graves, suspendus. Un peu apeurée par la possibilité d'être violée. Mais docile. Un peu apeurée de ce qu'on

pourrait lui demander, elle demande seulement grâce. Elle peut tout porter, mais ne peut pas tout supporter. Elle exalte la vérité mais aussi la faute. Elle démasque l'erreur, sans pitié. Elle amplifie le son de l'erreur jusqu'à le transformer dans un son aigu, insupportable.

La toile vide est merveilleuse, plus belle que certains tableaux⁹⁶ ».

Et :

« Jetons un regard sur une palette couverte de couleurs : l'œil sent la couleur. Il a l'intuition de ses propriétés. Il est ensorcelé par ses dons. La joie pénètre profondément dans l'âme du spectateur »⁹⁷.



L'œuvre d'art se trouve, pour Kandinsky, entre le bruit et le silence. Là où se rencontrent la possibilité infinie de la palette et la disponibilité infinie de la toile blanche. L'œuvre d'art est, de fait, un acte. L'acte par lequel du bruit et du silence apparaît le langage.

La recherche de cette conjonction a été l'œuvre entière de Kandinsky. On présentait quelque part le péril : la dernière conjonction désespérée, éternelle menace, mais aussi dernière possibilité de l'« authentique » de l'expression :

« Il est beaucoup mieux, au fond, de jeter sa propre palette contre la toile, de briser le plâtre ou le marbre avec le poing ou le marteau, de s'asseoir avec bruit sur le clavier du piano, que de gratter sans vitalité le champ d'une forme artistique traditionnelle et morte depuis longtemps. Dans le premier cas, il y a encore une possibilité (infime, il est vrai) d'obtenir une note vivante, frémissante. Au fond, un papillon vivant vaut mieux qu'un lion mort »⁹⁸.

2.18. Un emploi vraiment fertile des recherches psycholinguistiques dans l'étude des phénomènes artistiques doit, d'après notre opinion, élargir nécessairement le champ des investigations jusqu'à circonscrire une « théorie existentielle de l'aphasie », ainsi que l'a préconisé Merleau Ponty⁹⁹. Ce que nous avons essayé de présenter plus haut a été, bien sûr, une première et insuffisante expérience.

D'après Merleau Ponty, l'aphasie attaque non pas tant le raisonnement que « le contexte des expériences dans lequel apparaît le raisonnement < . . . >, moins l'intellect que l'imagination productive »¹⁰⁰.

Dans le cas de l'art abstrait, ce « contexte des expériences » est, évidemment, très large. Les problèmes de la communication

esthétique avaient comme fondement des siècles de culture figurative.

Pour Kandinsky, l'authenticité de la communication peut être récupérée seulement à l'extérieur de cette culture arrivée à l'impasse. En parlant aux élèves du Bauhaus¹⁰¹ de l'art « primitif » il le situe dans le contexte d'une première culture originaire de l'humanité. Ce qui suit — la culture historique de l'Occident — n'est, selon Kandinsky, qu'une seconde « culture ». Une culture entre guillemets. On comprend ici l'intention et la limite de Kandinsky. Il veut inaugurer une troisième culture originaire qui puisse atteindre à l'authenticité de la culture originaire. Tout ce qu'il pouvait faire comme opération historique était pourtant non pas l'inauguration d'une nouvelle culture mais, tout au plus, l'opération « culture ».

Pour Mondrian¹⁰², l'art moderne se dresse sur la base de toute la culture figurative européenne. Cette attitude, totalement affirmative envers l'art traditionnel, si singulière dans l'avant-garde historique du XX^e siècle, s'explique par le caractère absolu qu'acquiert le rapport entre l'objet et l'image, entre la réalité et l'art, ou —

comme nous avons essayé de prouver — entre « événement » et « forme ». Le rôle du rapport syntagmatique qui, à la fin, s'intègre, devient absolu et dans l'Utopie de Mondrian l'existence humaine doit devenir un processus atemporel, syntagmatique, toujours in *praesentia*: « De même que le Nouvel Art se manifeste de nos temps, nous pouvons entrevoir comment dans la civilisation du passé on tend vers la Vie Nouvelle. L'art est capable de nous faire comprendre la manière dont apparaîtra cette vie nouvelle. En nous débarrassant de toute oppression naturelle, elle finira par se libérer de la contrainte des formes particulières de toute sorte et elle conduira alors, tout comme l'art, à la réalisation des relations pures »¹⁰³.

Sommairement esquissé dans ces deux positions antagonistes, un élargissement des investigations psychologiques vers des conclusions généralisatrices serait peut-être possible. Une « théorie existentielle » de l'aphasie implique une démarche beaucoup plus vaste, qui comprenne le phénomène entier de la culture contemporaine, ce qui, naturellement, dépasse les limites et les possibilités de cette étude.

Notes

¹ F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, II, V, 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ RENATO de FUSCO, *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, in « OP. CIT. », 1971, 20, p. 5—17.

⁶ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Teoria e storia*, X^e éd., Bari, 1958, p. 153 et suiv.

⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, 2^e volume, *Principi di scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, Milan-Naples, 1953, p. 133.

⁸ JOHN DEWEY, *L'arte come esperienza* (traduction: CORRADO MALTESE), Florence, 1951, p. 79.

⁹ G. BOAS, *Communication in Dewey aesthetics*, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism », XII (1959), 2, p. 177 et suiv.

¹⁰ Ch. MORRIS, *Lineamenti di una teoria dei segni* (traduction: F. ROSSI-LANDI), Turin, 1954, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 150.

¹³ Idem, *Aesthetics and the Theory of Signe*, in « Journal of Unified Science », 1939, 8, p. 132—150.

¹⁴ Idem, *Segni, linguaggio e comportamento* (traduction S. CECCATO), Milan, 1963, p. 263.

¹⁵ *Ibidem*, p. 195.

¹⁶ F. de SAUSSURE, *op. cit.*, III, & 3.

¹⁷ R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, 1965, p. 79.

¹⁸ ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (traduction R. RUWET), Paris, 1963, p. 209—248.

¹⁹ *Ibidem*, p. 238.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 200.

²² TATIANA SLAMA CAZACU, *Introducere in psiholingvistică*, Bucarest, 1968, p. 70.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 85—86.

²⁶ TATIANA SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 90—91.

²⁷ A. MARTINET, *Eléments de linguistique générale*, Paris, 1967, p. 140.

²⁸ R. JAKOBSON, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais...*, p. 54—55.

²⁹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 93.

³⁰ UMBERTO ECO, *La struttura assente*, Milan, 1968, p. 67 et suiv. Eco apporte à ce propos des observations pertinentes. Par exemple, la garantie de la restauration des œuvres d'art siègerait dans la possibilité même de la déduction des parties absentes du message de celles encore existantes: « Le restaurateur et, de la même façon, le critique d'art sont ceux qui trouvent la règle qui gouverne l'œuvre, son idiolecte, le diagramme structural qui préside à toutes ses parties ».

³¹ T. SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 66: « La stylistique peut profiter énormément des analyses et même des expériences psycholinguistiques ». Voir, dans ce sens, surtout S. ULLMANN, *Psychologie et stylistique*, in « Journal de psychologie » 1953, 2, p. 133—154; Th. SEBEOK (editor), *Style in language*, Cambridge Mass., 1960, p. 281—329; P. GUIRAUD, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, in *Langue et Littérature (Actes du VIII^e Congrès international des langues et littératures*

modernes — Liège, 1961), p. 186—187; T. SLAMA CAZACU, *Despre relațiile dintre stilistică și psiholingvistică*, in « Studii și cercetări lingvistice », 1967, 3, p. 263—280, et les recherches de R. JAKOBSON citées dans les notes qui suivent.

³² LUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin, 1961, p. 67.

³³ R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 220.

³⁴ Idem, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais...*, p. 45 et suiv.

³⁵ Traditionnellement on fait la distinction entre l'aphasie d'émission (où est lésée la capacité de codage) et celle de réception (où est lésé le décodage).

³⁶ R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ Ibidem, p. 65, note 1. Jakobson y fait des observations très intéressantes concernant le cinéma. Il oppose la structure métonymique du montage de Griffith à la structure métaphorique des œuvres de Charlie Chaplin. Il observe en même temps que la bipolarité du langage, généralement acceptée, n'a jamais conduit, jusqu'à présent, à une étude systématique de la bipolarité dans l'histoire de l'art.

³⁸ PIET MONDRIAN, *Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita* (1941), in OTTAVIO MORISANI, *L'astrattismo di Piet Mondrian con appendice di scritti dell'artista*, Venezia, 1966, p. 160—161.

³⁹ « L'art a toujours exprimé la relation rectangulaire, même si d'une manière indéterminée <...>. Par la clarté et la plasticité des formes naturelles, l'art non-figuratif a fait que la relation rectangulaire soit de plus en plus déterminée, jusqu'au moment où, enfin, elle a été fixée à l'aide des lignes libres qui s'entrecroisent en donnant l'impression de former des rectangles » (PIET MONDRIAN, *Arte plastica e pure arte plastica* (1937), in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 144.

⁴⁰ « Dans l'art néo-plastique ce n'est pas la position verticale ou horizontale, mais celle perpendiculaire qui exprime le problème essentiel. C'est donc ici le rapport qu'on doit suivre. Ce rapport exprime la stabilité en opposition avec la nature toujours changeante » (PIET MONDRIAN, *Casa, Strada — Città*, 1927, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 116).

⁴¹ R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 30.

⁴² Ibidem, p. 29.

⁴³ Ibidem, p. 30.

⁴⁴ PIET MONDRIAN, *L'arte realistica e l'arte super-realistica (la morfoplastica e la neoplastica)*, 1930, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 124—125.

⁴⁵ R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 181.

⁴⁶ Intéressant, en ce sens, s'avère le cas d'amnésie chromatique cité par R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 34. Voir, toujours, GELB et GOLDSTEIN, *Über Farbensamnesia*, in « *Psychologische Forschung* », 8, 1925.

⁴⁷ W. KANDINSKY, *Regard sur le passé*, Paris, 1946, p. 17.

⁴⁸ Ce fait trouve son appui dans les analyses de la psychologie Gestalt-iste (voir RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Berkeley-Los Angeles, 1967, p. 28 et suiv.

⁴⁹ W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta* (1938—1939), in WASSILI KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, Milan, 1973, p. 203.

⁵⁰ Voir le cours tenu au Bauhaus en 1930/31, 8^e leçon, in *op. cit.*, p. 293.

⁵¹ W. KANDINSKY, *Analisi degli elementi primari della pittura* (1928), in *Tutti gli scritti...*, p. 170.

⁵² Idem, *Piano schematico di studi et di lavori per l'Istituto di cultura artistica* (1920), in *Tutti gli scritti...*, p. 234.

⁵³ R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 35.

⁵⁴ W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta*, p. 202.

⁵⁵ Idem, *Sulla questione delle forme* (1912), in *Tutti gli scritti...* L'affirmation n'est pas accidentelle: c'est elle qui forme la principale thèse de l'article-manifeste contenu dans *Der blaue Reiter*, thèse développée plus tard dans le cours de Bauhaus (*op. cit.*, p. 255).

⁵⁶ Idem, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (traduction: P. Voboudé), Paris, 1969, p. 109—110.

⁵⁷ R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, in *Selected Writings*, I, S' Gravenhage, p. 372.

⁵⁸ Idem, *Verso una tipologia delle menomazioni afasiche*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Turin, 1971, p. 165.

⁵⁹ Idem, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 376.

⁶⁰ Ibidem, p. 329.

⁶¹ Ibidem, p. 337.

⁶² Ibidem.

⁶³ Cf. E. MEUMANN, *Die Sprache des Kindes*, Munich, 1903, p. 23.

⁶⁴ R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 344.

⁶⁵ W. KANDINSKY, *Sulla comprensione dell'arte* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 137.

⁶⁶ Idem, *Sulla questione della forma* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 124—126.

⁶⁷ Ce fait surgit dès les premières pages du « traité de composition » qui est *Punkt, Linie zu Flächen*. Le point géométrique en tant que élément primaire de la peinture est considéré comme « union suprême du silence et de la parole » (p. 15). Parmi les si rares critiques d'art qui ont pressenti l'importance du problème linguistique dans la pensée de Kandinsky se trouve G. C. ARGAN (*Storia dell'arte moderna*, Florence, 1970, p. 384—392).

⁶⁸ Cf. W. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, in « *Zeitschrift für Psychologie* », LIV—LXVII, 1910—1915, et C. STUMPF, *Psychophysik der Sprachlaute*, Berlin, chap. XIII.

⁶⁹ R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 381.

⁷⁰ Ibidem, p. 377.

⁷¹ Ibidem, p. 384.

⁷² J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, VIII^e édition, Paris, 1969, p. 4.

⁷³ Ibidem, p. 17 et suiv.

⁷⁴ Cf. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965, p. 80. et suivantes et S. GIEDION, *La Naissance de l'art*, Bruxelles, 1965, p. 27 et suiv.

⁷⁵ Pour La Lyrique de Kandinsky on peut indiquer un terme assez évident de l'axe paradigmatique: un dessin de Mikail Vrubel pour l'édition de 1899 du *Démon* de Lermontoff.

⁷⁶ On a évité ici intentionnellement le dilemme — insoluble, du moins pour le moment — de l'antériorité des représentations géométriques par rapport à celles figuratives dans l'art paléolithique (voir W. WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1911, p. 1—26).

⁷⁷ Voir W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁸ Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1970, p. 223, et *L'Énergie spirituelle*, ibidem.

⁷⁹ R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, p. 56.

⁸⁰ W. KANDINSKY, *Arte concreta*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 196.

⁸¹ Cf. G. C. ARGAN préface pour H. READ, *Educare con l'arte*, Milan, 1962, p. III.

⁸² Cf. V. LÖWENFELD, *La natura dell'attività creatrice*. Florence, 1969.

⁸³ « En tout dessin infantile, sans exception, se dévoile le son intérieur de l'objet < . . . >. Ce qui frappe tout d'abord notre attention c'est l'application, presque spontanée, des deux fonctions, déjà citées, de la lettre: 1) l'aspect contextuel, qui est d'habitude bien défini et qui arrive parfois au schématisme, et 2) les formes isolées qui contribuent à la grande forme, chacune avec une vie propre . . . », etc. (W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 129).

⁸⁴ Voir la note 56.

⁸⁵ PIET MONDRIAN, *Pura arte plastica*, in O. MORISANI, *L'astrattismo* . . . , p. 176.

⁸⁶ R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio* . . . , p. 157.

⁸⁷ PIET MONDRIAN, *Il neoplasticismo*, in O. MORISANI, *L'astrattismo* . . . , p. 61–62.

⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 126 et M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, La Vie et l'Œuvre*, Paris, 1956, p. 165 et BRUNO ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milan, 1953, p. 143.

⁸⁹ Le chemin parcouru, avec ses étapes, nous est clairement présenté dans les écrits du peintre: « Les progrès obtenus par un travail systématique conduiront à l'instauration d'un vocabulaire qui, dans le cadre d'un développement ultérieur, conduira vers une « grammaire ». Les deux aboutiront à une théorie de la composition qui dépassera les limites des arts isolés pour recouvrir le domaine de l'« Art » en général » (W. KANDINSKY, *Punto e linea nel piano*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 51).

⁹⁰ *Idem*, *La pittura come arte pura* (1913), in *Tutti gli scritti* . . . , p. 138.

⁹¹ Dans le sens que WHITEHEAD, dans *Process and Reality*, donne à l'événement.

⁹² Cf. PIET MONDRIAN, *op. cit.*, p. 42.

⁹³ La distinction se trouvait déjà dans le patrimoine de la pensée linguistique. Elle fut établie au XIX^e siècle par HUMBOLDT (*Thätigkeit-Werk*)

dans *Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues*, 1836. Pour la reprise, en termes modernes, des intuitions humboldtiennes, voir N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics: A chapter in the history of rationalist thought*, New York, 1966, et E. COSERIU, *Der Mensch und seine Sprache*, in *Teoria del linguaggio et linguistica generale. Sette studi*, Bari, 1971, p. 3 et suiv.

⁹⁴ « Le langage des formes et des couleurs, les règles de combinaison des tensions sont les mêmes pour tous les hommes. La nouvelle théorie est universelle et, par conséquent, elle doit être communiquée à tous » (PH. SERS, commentaire aux leçons de Kandinsky à Bauhaus, dans *Tutti gli scritti* . . . , p. 214).

⁹⁵ Dans les notes pour la 7^e leçon du premier semestre 1931, au Bauhaus, on peut lire: « A quoi bon ces leçons? Pour démontrer que tout s'unifie à la racine, que tout est lié dans une unique activité: L'Harmonie. L'Harmonie ne se trouve pas dans la tranquillité, mais dans πάντα *peî*. L'Harmonie est la vie dans l'acte », in *Tutti gli scritti* . . . , p. 250).

⁹⁶ W. KANDINSKY, *La tela vuota* (1935), in *Tutti gli scritti* . . . , p. 191–192.

⁹⁷ *Idem*, *Du spirituel dans l'art* . . . , p. 83.

⁹⁸ *Idem*, *Piano schematico* . . . , in *Tutti gli scritti*, p. 230.

⁹⁹ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 245.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 264.

¹⁰¹ La 5^e leçon du second semestre 1931 (*op. cit.*, p. 288).

¹⁰² On a évité ici consciemment le problème de la priorité en ce qui concerne l'« invention » de l'art abstrait (on trouve un bon résumé du problème dans le livre de A. GEHLEN, *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne* (traduction: BUCUR STĂNESCU), Bucarest, 1974, p. 194 et suiv.) dans la conviction que les deux voies représentées par Kandinsky et Mondrian sont, du point de vue typologique, les plus éloquentes.

¹⁰³ PIET MONDRIAN, *Arte Nuova, Vita Nuova*, in H. L. C. JAFFÉ, *De Stijl 1917–1931*, Milan, 1964, p. 350.

NEUE ERSCHEINUNGSFORMEN DES ROMANTISCHEN GEISTES UND EINIGE ROMANTISCHE KOMPO- NENTEN IN DER RUMÄNISCHEN ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI

Marius Tătaru

Bevor wir irgendeine Frage bezüglich des Konzeptes „Romantik“ zur Diskussion stellen, gleichgültig welchen Anwendungsbereich wir ihm anbieten, lassen sich einige verbindliche Unterscheidungen kaum übersehen. Eine Reihe unzähliger Theorien, von einer äußerst umfangreichen Literatur verteidigt, versuchten schon angefangen mit dem 17. Jahrhundert strukturell und terminologisch diesen besonders strittigen Begriff zu verdeutlichen¹. Die Fortsetzung dieser Beschäftigungen geht, in dem heutigen wissenschaftlichen Streben um die Fragen „Romantik“ und „romantisch“, weniger von solchen «avant la lettre» — Bedeutungen² aus, weil eben die neuere Kunstgeschichte und Kunstphilosophie sich selbstverständlich vielmehr auf die bedeutende Zahl theoretischer, zeitgenössischer oder unweit zeitgenössischer Schriften der Romantik des 19. Jahrhunderts stützt. Die obenerwähnten modernen Arbeiten, die den Bereich des romantischen Geistes erörtern, bieten eine oftmals heftige Auseinandersetzung um die zwei größten Fragen, welche die Entzifferung dieser derart umfangreichen psychischen und gestaltbildenden Konstante der europäischen Kulturgeschichte bedingen: es handelt sich zunächst um die genauere Abgrenzung des Begriffs „romantisch“ und dessen geschichtlichen und außergeschichtlichen Sinnes, und zweitens, um die Enthüllung gewisser „Rahmenthemen“³, deren Zweck eine genauere (eigentlich weniger gewagte) Erfassung der Schöpfer und Gruppen von Werken im Rahmen bestimmter *Romantik-Formen* bildet. Im allgemeinen, läßt sich auch in diesem Falle ein für die moderne Kunsttheorie typischer Versuch, die übertriebene Erweiterung eines Konzeptes zu begrenzen⁴, leicht bemerken, d.h. besonders wenn es sich um die Ausdehnung der Begriffsbestimmungen über Interessensbereiche deren Vorbringen die Verwirrung umsomehr steigern würde, handelt. Um genauer zu sein, handelt es sich um das irrtümliche Aufeinanderlegen des „Romantischen“ und des „Romanesken“, des romantischen Künstlers und des Schwärmers, oder um das quasi-globale Einschließen, unter der Umhüllung einer gewissen Romantik, der Mehrzahl künstlerischer Anlagen irrationeller Herkunft⁵, deren Umlauf in der Kunstgeschichte, angefangen vom Dadaismus bis auf die Kunstströmungen unserer Tage, sich behaupten läßt.

In den vorliegenden Seiten wollen wir, zum Anfang, einige als typisch anerkannte

Züge der Romantik einzeln darlegen, um analysieren zu können, inwieweit die betreffenden Züge als rückkehrende Phänomene interpretierbar sind, d.h. auf welche Weise derartige Erscheinungen als Komponenten moderner Kunst katalogisiert werden können.

In unserer Absicht die Romantik zu analysieren, gingen wir von einer ersten — Sprache und Stil umfassende — Dichotomie aus, da diese besondere Eigenschaften im Abgrenzen der Begriffe vorlegen kann. Wir glauben, in diesem Falle, sei es nützlich wieder in Erinnerung zu rufen, daß man nicht richtig von einem *romantischen Stil* (als gesamte Bedeutung) sprechen kann, insoweit man, gerecht, eine romantische Ikonographie oder Sprache vorbringen kann⁶. Der romantische Geist, sowohl der historisch umschriebene des 19. Jahrhunderts, als auch der welcher als rückkehrender Begriff der Kunstgeschichte angesehen wird, zauderte niemals sich entweder des Stils (bisweilen der Stile) seiner Zeit zu bedienen, oder einen schon existenten, programmäßig selbstvorgeschriebenen Stil zu anwenden (um Beispiele dieser letzten Kategorie zu nennen, genügt es nur an die Nazarener oder an die englischen Präraffaeliten zu denken). Der Stil des Romantikers C. D. Friedrich ist in vielen Hinsichten klassizistisch, wobei aber der eines zeitgenössischen Romantikers wie Chagall einigermaßen nicht weit von den Erfahrungen des Kubismus ist (besonders rund um die Jahre 1910—1913). Was eigentlich die romantische Prädisposition sucht und fordert (indem wir die Stärke

ihrer Konzentration in der Seele des Schöpfers berücksichtigen) ist nicht eine Erfahrung formeller Natur, sondern die gewisse Möglichkeit einen seelischen Zustand zu verdeutlichen, dessen unsagbarer Inhalt niemals an einer „literaturisierenden“ Auffassung fremd vorbeigeht, wobei die Mittel dieser Veranschaulichung der vom Kunstwerk vorgebrachten Botschaft so angemessen wie möglich sind. Die persönlichen Stile der Schöpfer romantischer Struktur sind derjenigen überindividuellen Daseinshaftigkeit des „großen Stils“ (im meisterhaft entworfenen Sinne Nietzsches⁷) nicht unterordnet. Der Unterschied zwischen dem was man als historisch-begrenzten Stil zu verstehen pflegt — welcher dabei auch fähig ist sich in eine Dialektik der Kunstentwicklung einzutragen (die Riegl'sche und Wölfflin'sche „Kunstgeschichte als Entwicklungsgeschichte“⁸) — und das Phänomen der Romantik, erscheint besonders deutlich in einer Definition Wladimir Weidlés, laut deren der Stil nicht ein totalisierender Begriff ist, der einer Subsummierung formeller Charakteristika dient, sondern er ist die Bezeichnung einer in der Geschichte wirkender geistiger Macht⁸. Die Romantik bildet selbstverständlich eine derartige „geistige Macht“, doch reicht ihre Wirkung nicht so weit um den „großen Stil“ zu gründen (wir beziehen uns hier nur auf den Bereich der bildenden Künste), da sie vielmehr für Symbole und literarische auch sozialphilosophische Bedeutungen interessiert ist, als für die Präzisierung eines künstlerischen Stils. Bei A. W. Schlegel⁹ schon und weitergehend bis zu Goethe¹⁰ wurde der Begriff „Romantik“ mit vollem Bewußtsein gebraucht, seiner Originalität und Eigentümlichkeit wegen; vielleicht handelt es sich in diesem Falle um einen der Hauptgründe die die Entwicklung eines eigentlichen romantischen Stils verhiinderten: die Strömung trachtete sich als ein synthetisches Erzeugnis zu entwickeln, dem Geiste der Zeit einverleibt und dem schöpferischen Subjektivismus verpflichtet, weil eben die Reaktion der Intelligenz angesichts der Widersprüche des sozial-historischen Augenblicks zu einer extremen Intensivierung des Individualismus geführt hatte. Auf diese Art kam die Romantik nicht dazu — im Rahmen der Kunst des 19. Jahrhunderts — die Chance der Gründung eines eigenen künstlerischen Stils auszunützen. Sie blieb deswegen eine Gesamtheit von Ideen, Theorien und moral-philosophischen Vorschriften, denen die

bildenden Künste sich anpaßten, abhängig von dem psychischen Verfügungsgut und, natürlich, von der Begabung einzelner Künstler. Die glänzenden Ausnahmefälle die der romantischen Strömung zugeordnet sind, können wir nicht der Ausarbeitung von Innen eines „romantischen Stils“ verdanken, genauso wie die betreffenden Künstler keinen Beitrag zur Idee der Gestaltung eines derartigen Stils vorweisen können. Der persönliche Stil eines Delacroix, Friedrich oder Turner kann, selbstverständlich, nicht unabhängig von den Vorstellungen der europäischen Romantik erfaßt werden, er ist aber nicht streng davon bedingt. Damit will gemeint werden, daß man die Beziehungen zwischen den verschiedenen einzelnen Stilen der Kunst und den romantischen Doktrinen nur sehr vorsichtig festsetzen und, umsomehr, umreißen kann.

Die Analyse der künstlerischen Erscheinungen der Romantik — ob sie bildnerischer oder literarischer Herkunft sind — führt von selbst zur Idee einer umfassenden Gruppe allgemeiner Anschauungen über Leben und Tod, Sein und Nicht-Sein, über alles was den schöpferischen Geist der Intelligenz in Anspruch nimmt: Sinn des Daseins und der Schöpfung, Kunst, Religion, Liebe, Moral u.s.w. Für Europa, kann die Einheit dieser Anschauungen, im Kreise grundlegender Prinzipien, nicht in Zweifel gestellt werden. Denn Einheit bedeutet, in diesem Falle, in einer gewissen Art, den historischen Augenblick und den Stand der sozial-moralen Entwicklung der Gesellschaft zu erfassen, ein gewisses gemeinsames Bewußtsein desjenigen Gefühls welches man „Weltschmerz“ oder «mal du siècle» nannte. Diese Gründe berücksichtigend kann, als Antrieb der Ideen-Bewegung des 19. Jahrhunderts, von einer „europäischen Romantik“¹¹ die Rede sein, und von dieser Aussicht aus, kann man über Permanenzen der Romantik in der fernerer Entwicklung der Kunstgeschichte sprechen. Schwieriger ist es festzustellen ob und inwieweit man sich auf die Wiederkehr einer spezifisch romantischen Ikonographie beziehen kann. Die Romantik war, laut Definition, die Weltanschauung einer vom Individualismus streng bezeichneten Minderheit. Jene verwickelten, eigenartigen Seelen empfanden — einer allgemeinen sozial-historischen Lage wegen — einen gleichen fieberhaften Wunsch ihr schöpferisches Ich zu äußern, fühlten aber gleichzeitig eine genauso allgemeine Empfin-

dung der unmöglichen Versöhnung mit der Wirklichkeit. Die Aneignung einiger „Rahmenthemen“, welche imstande wären eine originelle, individualisierte Ikonographie zu bilden, wird bei den Romantikern nicht als „Revolution“ hervorgebracht, und bildet ebenfalls nicht den Eindruck einer unnachahmbarer Enthüllung. Wie Bialostocki bemerkte, ist die Kunst der Romantik oftmals eine Fortsetzung der ikonographischen Motive älterer Kunstformen¹², doch wirken diese Motive als Wiedererläuterungen mittels einer eigentümlichen Empfindlichkeit und einer Bevollmächtigung durch neue Bedeutungen. Die betreffende Lage ergab eine Reihe gemeinsamer Themen, verhältnismäßig leicht zu erkennen und zu katalogisieren, aber deren Behandlung und Ideenbereich mit beachtlicher Weite, im Falle einzelner Künstler, schwankt. Die Kunst der Romantik, wie Bialostocki weiter bemerkt, war eine Stagnationsepoche was die Entwicklung des Inhalts und der Ikonographie des Kunstwerks betrifft weil dabei, im Vergleich zu den Symbolen und den Allegorien, die Athmosphärisierung in den Vordergrund der künstlerischen Interessen tritt¹³. Gerade diese Fähigkeit einen geistigen Zustand bildnerisch zu konzentrieren, wobei das Gefühl sich auf das höchste steigert, und umsomehr die Möglichkeit Ausdruckskraft dem künstlerischen Werke zu verleihen, durch die „Intensivierung und Belebung des momentanen Eindrucks¹⁴“, gerade diese Züge, bilden den Schlußstein, das wertvollste Wesen der Romantik, welches die historische Zeit überschreitet und zu einer Konstante des europäischen Geistes wird.

Im Jahre 1951, bringt ein Aufsatz des Amerikaners Morse Peckham¹⁵ einen neuen Ausdruck als Basis einer Dichotomie bezüglich des Wesens der Romantik: die „negative Romantik“ wird von dem Verfasser der „positiven Romantik“ entgegengestellt. Die erste Kategorie sollte die negativiste, passive, entmutigte Seite, während die zweite die aktive, dynamische Modalität der romantischen Existenz bestimmen. Obwohl die obengenannte Antithese einem gewissen Mechanismus nicht ausweichen kann, wirkt sie trotzdem als ein sehr nützliches Arbeitsinstrument, und zwar nicht unbedingt für die Analyse der Romantik des 19. Jahrhunderts, sondern hauptsächlich für eine vorsichtigeren Einfassung moderner Formen romantischen Verhaltens. Tatsächlich, infolge einer „Hyper-

trophie der Imagination“¹⁶, dem romantischen Geist typisch, verfügt der Künstler über zahlreiche Möglichkeiten seine Visionen bildnerisch zu verwirklichen¹⁷; sein Verhalten, diesbezüglich, kann eine melancholische oder gewaltsame Flucht vor der Welt der Wirklichkeit sein, das Verneinen der Gegenwart oder, im Gegenteil, die Aneignung der Zukunft als Fundament zum Aufbau eines programmatischen Gerüsts von meist großmütigen Idealen, im Namen welcher der Künstler sich selbst als Prophet einsetzt. Die freie Behandlung dieser zwei, von Morse Peckham vorgeschlagenen Ausdrücke, im Bereiche der zeitgenössischen Kunst ist, freilich, erheblich eingeschränkt wegen der ganz verschiedenen Struktur unserer Zeit und demnach der besonderen Art auf welche die Wirklichkeit derjenigen auf den menschlichen Verstand einwirkt. Es wird heutzutage beinahe unmöglich sein über eine „negative Romantik“ zu sprechen, wenn es um gleichartige Äußerungen wie diejenigen, die das 19. Jahrhundert charakterisieren, geht. Die Verneinungen, wenn es zum Ausdruck dieser kommt, lassen, seitens des Künstlers, eine viel aktivere, kritischere Haltung vermuten, denn sie beziehen sich auf eine Mehrheit von Faktoren ethischer, moralischer und ästhetischer Natur, so daß diese Romantik eher „positiver“ als „negativer“ Essenz ist. Dem heutigen Künstler, im Gegensatz zu dem des 19. Jahrhunderts, fehlt gerade jene falsche, naiv-proteische Illusion einer möglichen fesselnden und rettenden Zuflucht in *etwas Anderem*, was immer es schon sei (Natur, Traum, Mythos). Der moderne Künstler, selbst wenn er sich offensichtlich auf die eigene Einbildungskraft beruft, bleibt ein hellsehender Mann, was die soziale Problematik betrifft; ebenfalls, wird jede sogenannte „imaginative“ Spekulation eine Beziehung auf bestimmt umkreiste und gründlich geprüfte Bereiche der Wirklichkeit. Selbst der Surrealismus, als künstlerisch-ideologische Strömung, welche gemäß ihrer Begriffsbestimmungen die Realität herausfordert, beweist seine Abstammung aus einer realen Welt, auch wenn man, angeblich, dieser Welt eine entsetzliche Pragmatisierung vorwerfen kann. André Bretons Behauptung, „das Imaginäre“ sei „etwas nach der Realität strebende“¹⁸, geht, wie ein moderner Forscher des Surrealismus meint, „von der eigentlichen Kausalität des Wunsches aus: der Wunsch trachtet, tatsächlich, dasjenige zu verwirklichen, was

er sich vorstellt“, so daß „der Surrealismus nicht eine Flucht in das Irreale ist, sondern der Versuch eine wirklichere Realität als die logische und objektive Umwelt durchzudringen“¹⁹.

Wir bezogen uns schon einigemal auf die Möglichkeit der Wiederkehr einer neu-romantischen Geistigkeit in verschiedenen historischen Epochen; in dem Folgenden möchten wir Näheres über das Wesen dieses Phänomens in der zeitgenössischen Kunst besprechen.

Was wird, eigentlich, mit jener „romantischen Konstante“ gemeint, wie läßt sich ihr Erscheinen in der zeitgenössischen Gesellschaft begründen und, vor allem, welche sind ihre Erscheinungsformen? In einem im Jahre 1931 gehaltenen Vortrag, faßte Tudor Vianu, mit bemerkenswerter Klarheit, eine der Seiten des Problems zusammen, und zwar diejenige der *Erscheinungsmöglichkeit* derartigen Wiederholungsphänomene: „Eine geistige Strömung kann ein langes Leben haben, ohne dadurch mit lebendiger Flamme zu brennen, ausgenommen der Fall wenn sie von bestimmten Umständen ganz besonderer Art, dazu gebracht wird. Was die Romantik anbelangt, können wir eigentlich nicht nur von einer historischen Strömung sprechen, sondern auch von einer ewigen Struktur des menschlichen Geistes, welche sich, mehr oder weniger, in jedem Zeitalter äußert“²⁰. Zwei sind die Schlußfolgerungen welche uns, im obenerwähnten Zitat interessieren: erstens, die langdauernde Existenz einer gewissen latenten kulturellen Strömung, deren Wiederausbruchsmöglichkeiten nur dann zum Vorschein kommen, wenn es die Epoche erfordert und zweitens, die Bejahung der Permanenz eines romantischen Geistes, in allen Zeiten der Kulturgeschichte. Wenn wir die wölfflinsche Behauptung des „Stufenweisen Weiterschreitens“²¹ annehmen, wird die durch sukzessive Impulse überlieferte romantische Geistigkeit nicht schwierig zu verstehen sein. Die Romantik des 19. Jahrhunderts war, einerseits, mit dem Klassizismus zeitgenössisch, doch andererseits fand sie ihre Wurzeln in der anticartesianischen und antirationalistischen Bewegung des 18. Jahrhunderts, in der Aufruhr der Ideen von Diderot, Hemsterhuis, Moritz oder sogar des jüngeren Goethe, in der Kunst Tiepolos, Watteaus, Füsslis oder Blakes. „Die (kulturell) historische Zeit“, meinte Panofsky²², „ist keineswegs mit der (natürlich) astronomischen identisch“. In dem zeitlichen

Zwischenraum um die Jahre 1900, und sogar bevor, mitten in der « belle époque », bilden die neuromantischen Erscheinungen einen scheinbaren Widerspruch zur blühenden Entwicklung der Wissenschaften, der Ökonomie und der Urbanisierung: so sind der extreme Individualismus Nietzsches, der Intuitionismus Bergsons, der gotische Fanatismus und der Mystizismus Ruskins oder das Visionäre und der Antipositivismus Solovievs genau so viele Formen anti-pragmatischer Reaktion, ein „sich-Wenden“ an die verborgenen Seiten der Seele, an die Einbildungskraft, an das Symbol und an den Mythos. Das Wesen der male-rischen Kunst eines Puvis de Chavannes, Moreaus, Böcklins, Marées', Klimts, Ensors oder der Stiche von Doré, Bresdin und Meryon verbirgt, auf verschiedene Weisen, den Wunsch der Flucht in das Ungewöhnliche, in das Traumhafte, typisch für die romantische Empfindlichkeit. Es handelt sich da um das tragische Bewußtsein der Existenz, welches, lange Zeit vor Spengler, N. J. Danilewsky dazu brachte die Idee einer *Spätkultur* zu entwickeln, deren Ende sich nähert als Folge einer kreislaufenden Entwicklung²³.

Gleichzeitig mit den Hauptexperimenten der Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts, erlangte das Verhalten romantischer Art einen neuen Inhalt welcher, im Vergleich zum vorherrschenden Subjektivismus der historischen Romantik, uns vielmehr zum Objektivismus geneigt erscheint. Dieser Objektivismus läßt sich, bei den modernen Formen künstlerischer Äußerungen, durch den hohen Prozentsatz sozialer Teilnahme erklären: jedwede die stilistische Struktur der älteren oder neueren Avantgarde-Strömungen sei, haben sie immerhin eine unmittelbare Wirkung auf das soziale Leben im Auge. Gleichgültig inwieweit sie mit angemessenen Mitteln versehen sind, um ihrem programmatischen Zweck nähern zu können, haben die zeitgenössischen Erscheinungen der Kunst einige sehr praktische Errungenschaftsabsichten, im Sinne einer Verstärkung der Fusion zwischen Mensch und Kunst, als Ziel. Das Problem der Entzifferung verschiedener Komponenten romantischer Art im Rahmen der neuzeitlichen Kunst, selbst wenn diese intuitiv vermutet sind, beginnt schwieriger zu sein gerade wegen der extremen Verschiedenheit der Ausdrucksmöglichkeiten. Unserer Meinung nach, gibt es, einerseits, eine *mitinbe-griffene Romantik*, deren gemeinsame Züge in der Kunst unseres Jahrhunderts (die als

„Abenteuer“ des menschlichen Geistes gesehen), nicht schwer zu entdecken sind. Andererseits gibt es — und wichtig wäre es sie nicht mit der Vorigen zu verwechseln — eine *ausdrückliche Romantik*, in Neu-Erscheinungen erfassbar und welche nur eine gewisse Zahl künstlerischer Strömungen oder Persönlichkeiten umfaßt. Diese Neu-Erscheinungen erfreuen sich selbstverständlich einer großen Mannigfaltigkeit, doch um nicht aus dem Rahmen unseres Aufsatzes zu kommen, beschränken wir uns auf die Feststellung dreier allgemeiner Züge, welche uns bestimmend für die Gesamtheit der Kennzeichen der aktuellen Romantik scheinen:

1. Das hohe Interesse für die verschiedensten (gesellschaftlicher, intellektueller, psychischer oder moralischer Natur) Zonen menschlicher Existenz, gleichzeitig mit der wesentlichen Teilnahme des Künstlers an die durch das Kunstwerk vorgeschlagenen Denkprozesse. Schlußfolgerung: der Künstler wird ein Element seines eigenen Publikums, als aktiver Teilnehmer an der offenen Problematik eines Zeitalters in welchem die Kunst immer mehr nach einer Gesamtheit von Erscheinungen gnoseologischen Wertes zu werden strebt und in dem ist die Idee eines *künstlerischen Erkenntnisses* zu begründen.

2. Die höchstmögliche Ausnützung der Ausdrucksfähigkeiten der Imagination, der Mythen und der Symbole, im Sinne eines bildnerischen und nicht literaturisierenden Denkens. Schlußfolgerung: das Kunstwerk verdankt seine Stimmung immer mehr dem Bild selbst, das im Werk dargestellte bildet eine künstliche, doch mit sämtlichen Bedeutungen beladene Welt. („Schließlich malten die alten Meister auch ein Paradies in dem sie ganz bestimmt nicht lebten“, antwortete 1970, einem Reporter, Rudolf Hausner, Gründer der wienerischen Schule des Phantastischen Realismus ²⁴).

3. Als Folge der Notwendigkeit die Emotion in möglichst deutlichen Formen zu objektivieren und konzentrieren, so daß die Verbindung zwischen Werk und Zuschauer sich am geradesten auswirkt (ein Hauptverlangen in der Mitteilung romantischer Gesinnungen), erscheinen die kennzeichnenden Züge der aktuellen Romantik ausschließlich in figurativen Darstellungen. Wir können deswegen bei keiner Art nicht-gegenständlichen bildnerischen Erscheinungen von einer „ausdrücklichen

Romantik“ sprechen, weil die betreffende Kategorie Schöpfungen, wenigstens eines der wesentlichen Kennzeichen der sogenannten Romantik ausschließt: die Anekdote, die von Gefühlen tief durchdrungene und puristischer Konzeptualisierungen entmangelte erzählerische Fähigkeit. Schlußfolgerung: das häufige Erscheinen (meistens auf amerikanischem Boden) figurativer künstlerischer Haltungen, Strömungen, welche als Betitelung oder als Absichten den „Realismus“ einschließen (in unserem Falle interessiert uns der Ausdruck „Realismus“ nur insoweit er die Erhaltung der molekularen Entität der realen Gegenstände benennt): Metaphysische Kunst, Surrealismus, Pop-Art, Hard-Core Painting, der Neue Realismus, Hard-Edge Figuration, der Magische Realismus usw. ²⁵.

Die Struktur des vorliegenden Aufsatzes erlaubt uns nicht eine ausführlichere Analyse der Hauptzüge der zeitgenössischen Romantik, insoweit es uns möglich war sie festzustellen. Wir möchten aber, im zweiten Teil unseres Beitrags auf einige charakteristische Kennzeichen romantischer Struktur zurückgreifen, so wie sie in der rumänischen Kunst des letzten Jahrzehntes erscheinen.

Trotz der Tatsache, daß man in der rumänischen Kultur des vorigen Jahrhunderts, weder in der Literatur, noch in den bildenden Künsten, von einer umrissenen und programmatischen romantischen Strömung sprechen kann, ist die diesbezügliche Bibliographie ziemlich umfassend. Sie bezweckt, im allgemeinen, alles was man in der Totalität der literarischen und theoretischen Werke einiger, um 1848 tätigen Persönlichkeiten, als frühromantische oder romantische Einstellung und Schöpfung verzeichnen kann ²⁶. Leider sind die Angaben über die bildenden Künste des gleichen Zeitalters sehr unvollständig ²⁷, umsomehr kennen wir keine theoretischen Forschungen, welche sich mit der Rückkehr romantischer Erscheinungen in der heutigen Kunst Rumäniens beschäftigen haben.

Die Geschichte des Durchdringens des Begriffs und, später, des Konzepts, „Romantik“ in die rumänische Kultur ist noch besonders schwierig zu verfolgen, weil beide verhältnismäßig spät erschienen, ohne besondere Probleme in Frage zu stellen. Es ist vielleicht nicht unwichtig zu erfahren, daß das Erscheinen des Ausdrucks „Romantik“ (tatsächlich, im unausgebildeten Sinne) den Reisebeschreibern



Abb.1. — Szasz Dorian: Die Revolution führt das Volk



Abb. 2. — Vladimir Șetran: Geschichtliches Ereignis

gen des Europawanderers Dinicu Golescu (1826) und, einige Jahre später, dem Dichter Daniel Scavinschi (1828) zu verdanken ist²⁸, und daß erst im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die ersten Theoretisierungen der Romantik (als literarisch-ideologische Strömung) zum Vorschein kamen²⁹.

Um einige Beziehungen zu der heutigen rumänischen Kunst festzustellen, werden wir auf zwei der Kennzeichen dieser literarischen Romantik zurückkehren. Es ist erstens zu bemerken, die ungewöhnliche Langlebigkeit des romantischen Phänomens, angefangen von den schon erwähnten Erscheinungen, bis auf die radikalen Gestaltungen in Eminescu Werke und, später, bis auf die unreine, von anderen Tendenzen beeinflusste Form des Schaffens von Schriftstellern wie Macedonski, Delavrancea oder Goga. Zweitens, möchten wir auf die kennzeichnenden, von einer bestimmten historischen und kulturellen Situation bedingten Züge jener Romantik, bestehen.

Wegen ihrer engen Verbindung mit den fortschrittlichen Idealen der '48er Revolution, der Staatsvereinigung und der Staatsunabhängigkeit, wird die rumänische Romantik des 19. Jahrhunderts durch eine der sozial-aktivsten Formen Europas veranschaulicht. Doch, als stilistische Einstellung, verleiht die Toleranz dieser Romantik angesichts verschiedener (und vor allem klassizistischer) Einflüsse, die Möglichkeit, auf eigener Art einer gemeinsamen Problematik dieser Strömung eine Antwort zu geben³⁰. Zwei der Bereiche wo wir persönlich annehmen, daß sich der romantische Geist am besten für die rumänische zeitgenössische Kunst ausübt, bzw. die Geschichte und die Folklore, erhalten, im Vergleich zu West-Europa, eine besondere, verschiedene Bedeutung schon in den Theorien des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte verliert sich dabei nie in der Finsternis der Heldensagen, ihre Tatsachen werden als lebendige, vertraute Ganzheit betrachtet³¹, ein Anlaß zu patriotischen Meditationen. Genauso, wird die Folklore niemals ein Vorwand, weder für mythische Spekulationen, noch für die Entzifferung der Geheimnisse unvordenklicher Zeiten. Diese „klassische Romantik“, wie Tudor Vianu sie definierte, trotz einer gewissen Empfänglichkeit gegenüber der verschiedensten fremden Einflüsse (meist französischer Herkunft) ist ihrer starken ethnischen Eigentümlichkeit höchst verpfichtet.

Die Existenz verschiedener Komponenten romantischer Struktur, im Kontext der rumänischen Kunst des letzten Jahrzehnts, ist nicht einer Neuentdeckung streng determinierter, doch unzeitgemäßer Eingebungen zu verdanken. Deswegen kann man im Falle des betreffenden Phänomens nicht von einer „Neu-Romantik“ sprechen. Völlig übereinstimmend mit der allgemeinen Dialektik der kunstgeschichtlichen Entwicklung, sind die Fortschritte der rumänischen zeitgenössischen Kunst, von unserem Gesichtspunkt aus betrachtet, einer doppelten Kausalität verpflichtet: erstens handelt es sich um eine für die Psychologie des modernen Menschen typische Notwendigkeit die künstlerische Ausdrucksfähigkeit unverzüglich der stürmenden und vielfachen Entwicklung der Formenbereiche und neuerer Erscheinungen der Gesellschaft anzumessen; gleichzeitig damit, leisten die selben Künstler eine ununterbrochene Ausforschung auf dem Gebiet der Permanenzen nationaler Geistigkeit, wobei das Ziel dieser Sondierungen oftmals höher gelegen ist als die einfache Suche um das Neue

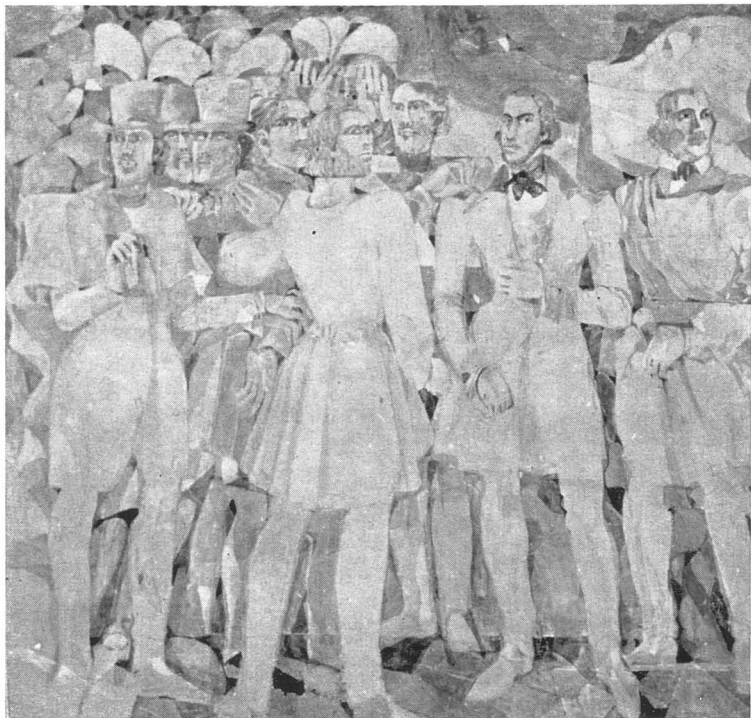


Abb. 3. — Virgil Almășanu: *Die Revolutionäre der '48er Jahre*

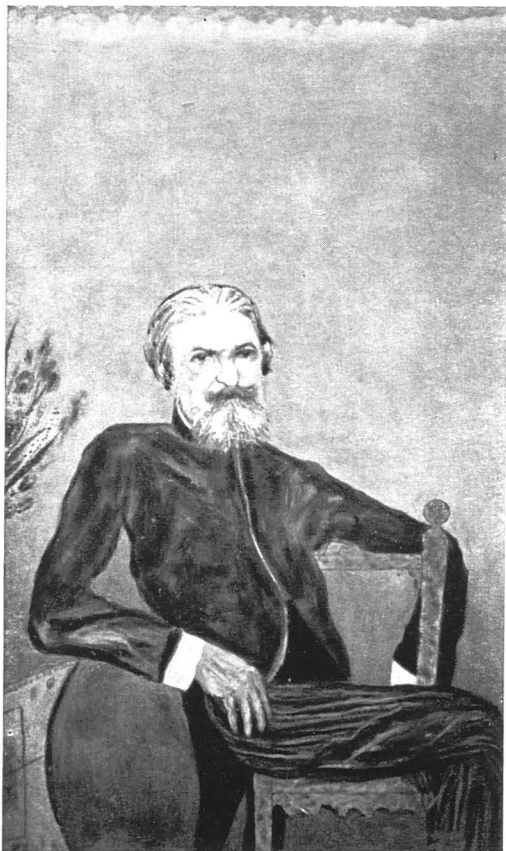


Abb. 4. — Horia Bernea: *Das Bildnis Costache Negris*



Abb. 5. — Viorica Ilie: *Der Maler Negulici*



inmitten des Alten! Unter diesen Bedingungen werden die Komponenten romantischen Wesens nicht unstimmig, wie eine gestaltlose Masse, in ein schon anwesendes Repertorium moderner Formen verpflanzt. Diese Romantik läßt sich im Inneren des künstlerischen Phänomens veranschaulichen und wird seiner Epoche zeitgemäß; deswegen sind in der rumänischen Kunst des erwähnten Zeitabschnittes schwer rückläufige romantische Formen zu entdecken. Gleichgültig ob sie in der temporal abgegrenzten Variante der geschichtlichen Tatsache oder im zeitlich unabmeßbaren Bereich der Folklore erscheint, ist die Vergangenheit ein Gebiet der Beziehungen auf die Gegenwart.

Die Umreißung des romantischen Syndroms der neuen rumänischen Kunst ist nicht, so wie eine flüchtige Erforschung feststellen würde, das Verdienst einer einzigen Generation, bzw. der jüngeren, ob-

wohl diese eine Hauptrolle im Spiel der künstlerischen Kräfte zustandebringt. Das jetzige Bild der romantischen Wiederkehr in der rumänischen Kunst ist die Resultante des gleichzeitigen Beitrags der Künstlergenerationen, und selbstverständlich (ohne ihre Rolle zu übertreiben), der Tradition. Es gibt, wie W. Pinder sehr richtig beweist³², einen „Rhythmus der Generationen“, der mit dem Rhythmus der historischen Epochen übereinanderliegt, und das ist eine unwandelbare Wirklichkeit, der man nicht ausweichen kann, selbst wenn die Idee der Vorherrschaft einer künstlerischen Avantgarde noch so verführerisch sei³³. Jede Künstlergeneration geht ihren Weg, doch begegnen ihr dabei ständig die vorausgehenden und die nachkommenden Generationen, so daß sie zu Ende ihrer zeitlichen Existenz die Form einer stilistischen Entelechie erreicht, welche als

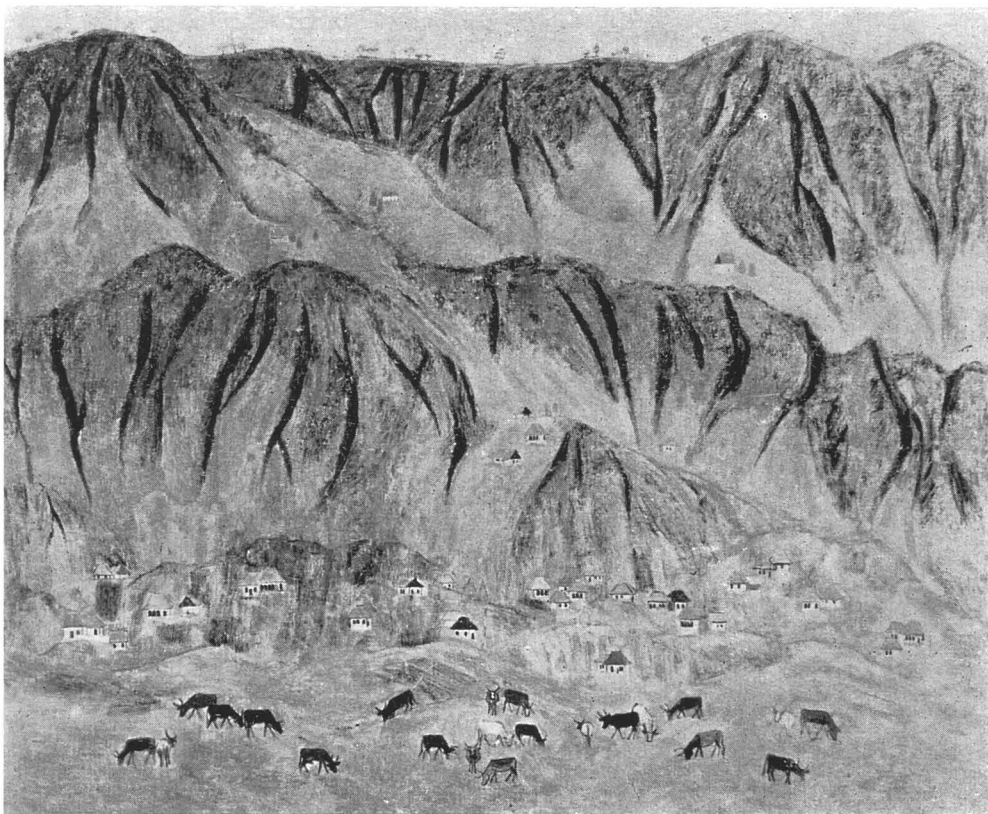


Abb. 7. — Viorel Mărginean: *Der Herbst*

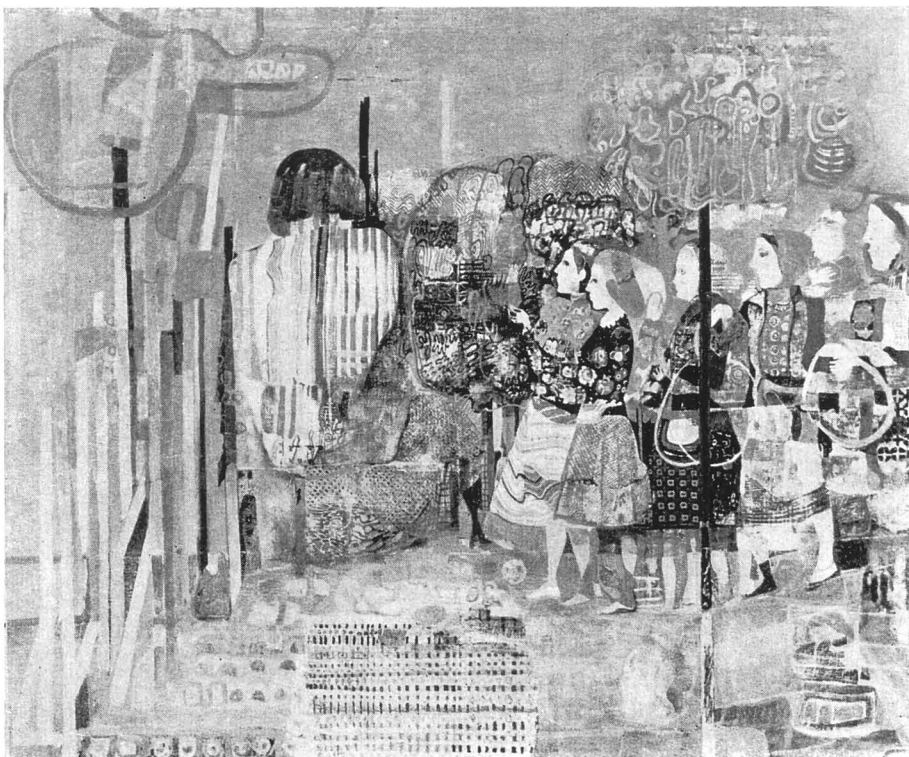
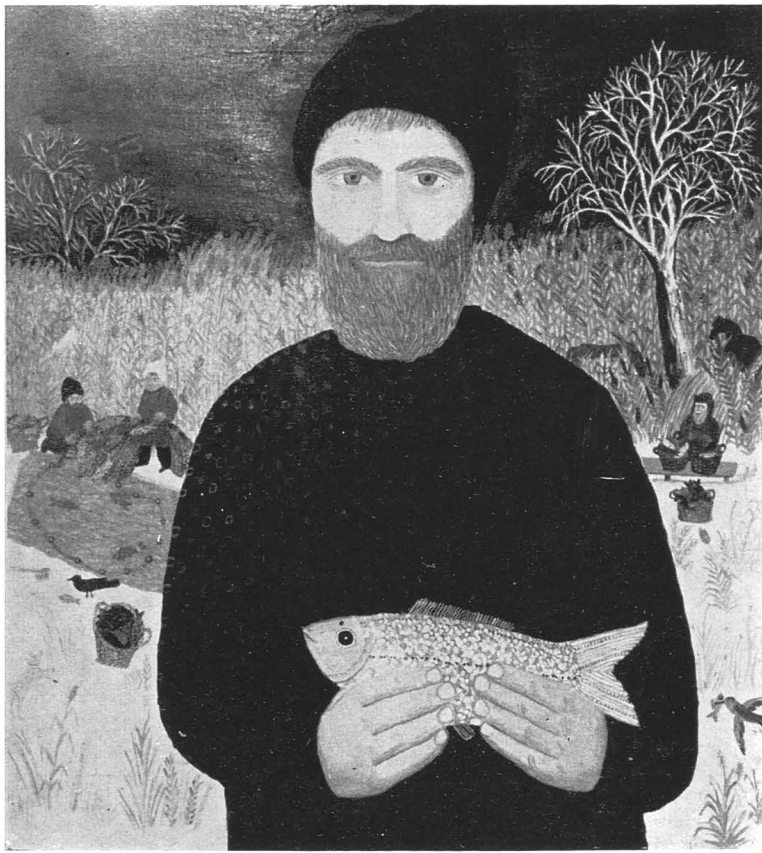


Abb. 8. — Georgeta Năpăruș: *Die Ernte*



unumschränktes Erwerb ein Nutzungswert der Nachkommen wird. Im Inneren dieser Entelechien kristallisieren sich, selbstverständlich, die allerreinsten Seiten der verschiedensten Dominanten psychischer und intellektueller Natur, welche den Stil überragend, zur Gestaltung der Idee über eine gewisse Generation beitragen; zwischen den erwähnten Dominanten faßt sich, in mannigfaltigen Äußerungsformen, auch die romantische Komponente ein. Die heutigen Künstlergenerationen, welche mit ihren verschiedenen psychischen Anlagen übereinstimmend, zur Gestaltung der zeitgenössischen Formen romantischen Verhaltens beitragen, sind demnach, nicht nur auf nationalem Gebiet, den allmählichen stilistischen Entelechien (deren Struktur einen veränderlichen Gehalt romantischer Elemente enthält) verpflichtet. Unserer Meinung nach, in Folge fortschreitender Anhäufung solcher geistigen Erwerbe, sind in der rumänischen Kunst des letzten Jahrzehntes drei umfangreiche Erscheinungsmöglichkeiten der rückkehrenden Romantik zu finden: eine historischer, die zweite folklorischer und die letzte phantastischer Herkunft. Wir trachten, kurzgefaßt, sie der Reihe nach zu erläutern.

Abb. 9. — Ștefan Știrbu:
Der glückliche Fischer



Abb. 10. — Ion Grigore:
*Mit Brot und Salz werden
Gäste empfangen*

Im Kontext des allgemeinen Interesses für das Wachrufen geschichtlicher Wirklichkeit, beantwortet die Kunst mit historisch-signifikativen Themenkreisen eine Totalität moralischer und sozialer Notwendigkeiten, welche für die Ganzheit der rumänischen Kunst eine gemeinsame Erscheinung sind. Doch hat die Gegenwart dieser Kunst nicht die Rolle die geschichtliche Vergangenheit in Aussicht einer naiven Pädagogik darzustellen, deren Sinn die Mitteilung einiger Informationen sei, welche sowieso viel genauer und adäquater durch die historischen Wissenschaften enthüllt werden können. Der moderne Kunstliebhaber versucht schon längst nicht mehr sich über den Verlauf historischer Begebenheiten mit Hilfe der illustrativen Phantasie oder der mehr oder weniger fortgeschrittenen wissenschaftlichen Zuständigkeit eines Künstlers zu erkundigen. Ein interessantes Experiment in dieser Hinsicht bot, im Jahre 1973, eine historisch-thematische Ausstellung die in Bukarest



Abb. 11. — Toma Roată: *Neujahrsbräuche*



Abb. 12. — Ion Vrăneanțu:
Volkstümliches

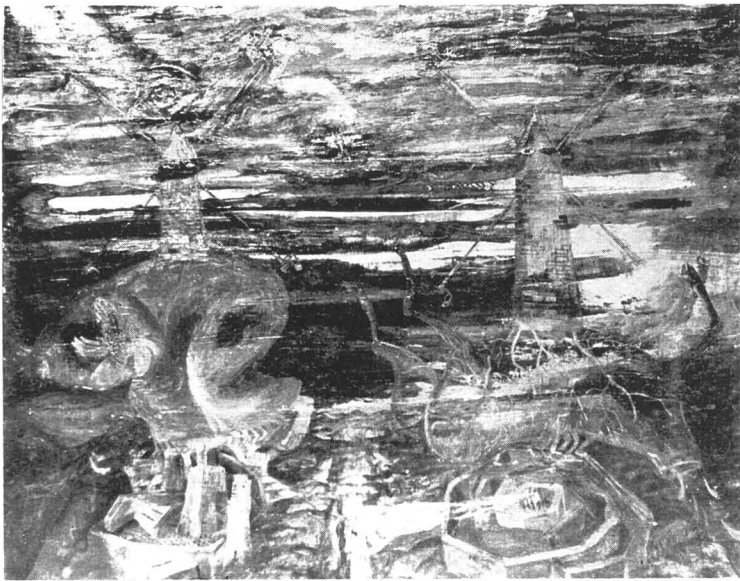


Abb. 13. — Paula Ribariu: *Die Wiederkehr zur Burg*



stattfand. Sie wurde der 1848er Revolution gewidmet, erfreute sich einer weiten Teilnahme von Künstlern verschiedener Generationen und schien uns deswegen maßgebend für das Phänomen der historischen Malerei. Das Ergebnis der Ausstellung erlaubte eine Analyse der Modalität in der man die historische Thematik verarbeiten kann, sowie auch die Erforschung der aktuellen Möglichkeiten dieser Thematik eine Anzahl von Bedeutungen zu übertragen, die imstande sind das emotionale Potential des heutigen Publikums anzuregen. So erwies sich, daß die einfache Anwendung der historischen Thematik, die einfache bildnerisch — erzählende Rückerinnerung an eine geschichtliche Begebenheit keineswegs fähig ist, weder einen emotionalen Zustand des Künstlers zu suggerieren, noch die gesinnungstüchtigsten Gefühle der Zeitgenossen zu bewegen. Daß ist einer der Gründe die uns, ohne Übertreibung, zur Schlußfolgerung brachten, daß weder die Schwülstigkeit, noch der schönrednerische Sentimentalismus oder die dokumentarische Pedanterie imstande sind heutzutage die Gültigkeit der Botschaft einer historischen Veranschaulichung zu versichern. Diese vorbildlichen Desiderate werden eben durch das erreicht, was schon teilweise um das Jahr 1848 zur Geltung kam, durch die Werke der drei Maler der rumänischen Revolution: Rosenthal, Negulici und Iscovescu; es handelt sich um eine Ideal-suchende Aufnahme der Geschichte, um ein Übergewicht der Gefühle, die imstande sind eine aufrichtige Stimmung zu bilden und der Tyrannei historisierender Lehrsätze zu entgehen. Die Geschichte umformt sich dadurch in einen Raum moralartiger Beziehungen, wo die tatsächlichen, oder quasi-saghaften Begebenheiten hauptsächlich durch ihre symbolische und symbolisierende Kraft gültig gemacht werden. Die Ausdrucksmodalität des Kunstwerkes verzichtet jedoch immer mehr auf einen oftmals unwiderleglich rudimentären semantischen Symbolismus, um die Betonung allmählich auf eine viel raffiniertere und angemessenere Symbolik der Umstände zu verrücken. Der Künstler benützt seinen Streifzug in die Geschichte wie eine wieder-in-Erinnerung-bringende Sonde, imstande anschauliche und für all' seine Zeitgenossen rechts-

Abb. 14. — Dimitrie Gavrillean: *Die Geister der Nacht*

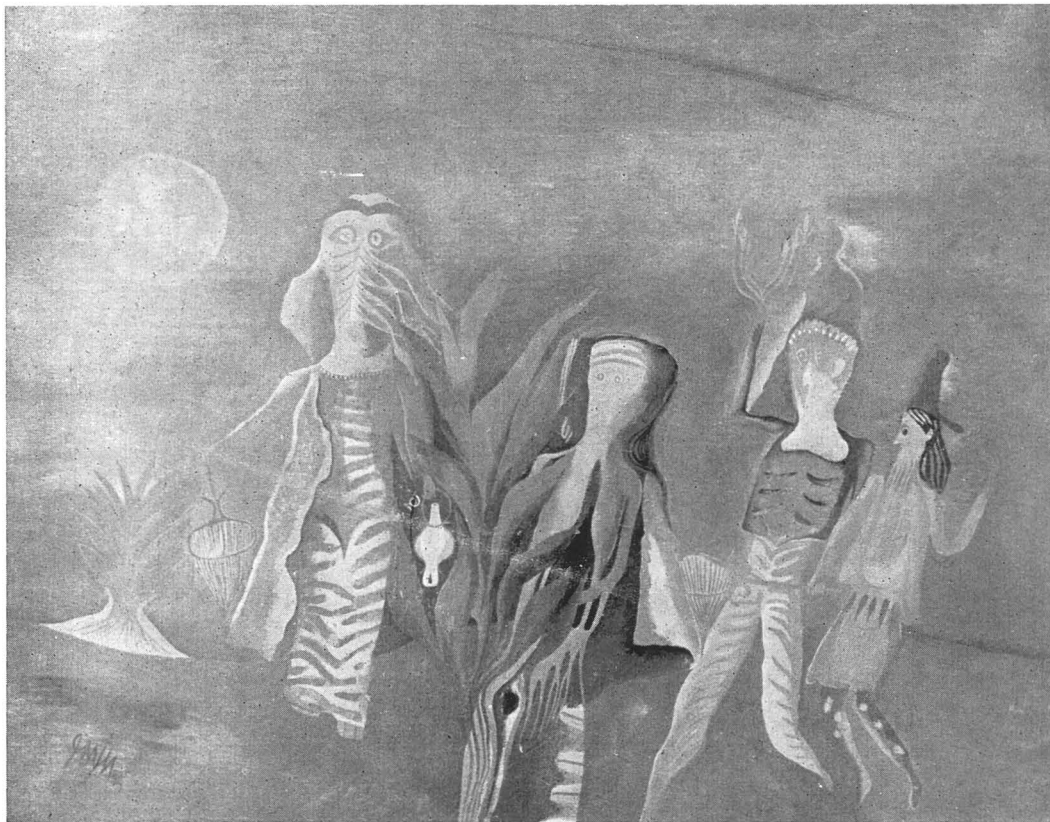


Abb. 15. — Ioan Gânju: Auf der Suche nach Glühwürmchen

kräftige Bedeutungen zu fordern. Diese Übertragung der Bedeutungen vom Gesichtspunkt der Dauerhaftigkeit eines historischen, nationalen Bewußtseins, die gefühlvolle Verpflichtung des Künstlers zur Anwendung vielfacher, durch die Auslegung historischer Taten oder Persönlichkeiten angebotener Sinne, das alles achten wir als bestimmende Züge eines romantisierenden Beitritts: eine lebendige, vom Veralteten weit entfernte Romantik, die imstande ist interessant zu werden ohne die Poesie auszuschließen, sondern, im Gegenteil, sich ihr hinzugeben. Von derartigen Prämissen ausgehend können wir eine weitreichende Auswahl von Gemälden aufzählen, deren Schöpfer sehr verschiedener Berufung sind und im Ganzen ihrer letztjährigen künstlerischen Tätigkeit genauso verschiedener stilistischer Ausdrucksweisen nachgehen. Trotzdem, ist die Befähigung eine spezifische Atmosphäre zu schaffen, die aus einer aufmerksamen Betrachtung der historischen Taten und Persönlichkeiten resultiert, immer wieder ein jeder Gattung der malerischen Kunst anpassungsfähiges Arbeitsinstrument, angefangen von den umfassendsten Gestal-

tungen historischer Begebenheiten, bis auf die Einschränkung des Interesses auf eine einzelne Gestalt — Prätext eher symbolischer als analytischer Porträts. Die Darstellungen von Dorian Szasz, Vladimir Şetran oder Virgil Almăşanu (s. Abb. 1,2,3), zum Beispiel, umfassen sowohl Persönlichkeiten mit bestimmter historischer Identität, als auch anonyme Gestalten, deren Sinn eher symbolisch bleibt. Die Hauptsache ist, daß in jedem obenerwähnten Beispiel, trotz der höchstunterschiedlichen stilistischen Auffassungen, mit beständiger pathetischer Nuance, einige der alleredelsten Ideale der '48er Revolution ausgedrückt werden; weder die Handlungsentwicklung, noch ihre Darsteller spielen dabei die Hauptrolle: das Wesentliche bleibt die aus der Handlung hervorragende Idee, die Quintessenz des geschichtlichen Beispiels. Ähnlich wirkt sich das Phänomen auch im Falle der Bildnisse historischer Persönlichkeiten aus: weder die mehr oder weniger genaue Behandlung der Physiognomien, noch der zur malerischen Komposition gehörige symbolische Zusatz — welcher, falls er nicht völlig ausgelassen wird (s. Abb. 4), eher formal interessiert —



Abb. 16. — Carolana Iacob: *Die Waage*

können die finale Absicht des Künstlers verhüllen: er versucht, im Sinne seines heutigen künstlerischen und bürgerlichen Bewußtseins, die „überzeitliche“ Bedeutung der Existenz geschichtlicher Persönlichkeiten zu beweisen, und gleichzeitig die betreffenden historischen Gestalten dem Verstand der Neuzeit anzunähern (s. Abb. 5,6). Derartige Schlußfolgerungen führen umsomehr zur Bemerkung, daß nicht der Stil und nicht allein die manchmal weit-schweifige Ikonographie uns so weit brachten derartige Werke in die Kategorie die uns da beschäftigt einzufassen, sondern gerade diejenige, der Personalität übereinanderliegende Eigenheit die wir als romantische Anlage beurteilen.

Die Vielfältigkeit, sowie auch die Eigentümlichkeit folklorischer Ausdrucksformen (eigentliche Schöpfungen, Rituale, Kosmogonien, usw.) beschränken unbedingt die

Möglichkeiten einer unverdorbenen Anwendung der Folklore in den Werken der kultivierten Künstler. Selbst wenn die rumänische anonyme Schöpfung besonders reich an mannigfaltigen Eingebungen ist, selbst wenn die Bearbeitung ihrer Suggestionen für die Bereicherung der Inspirationsmotive kultivierter Künstler sehr verführerisch erscheint, können (oder dürfen) diese Künstler nicht die schon erwähnten Einschränkungen der folklorischen Eigentümlichkeit überschreiten; jede Übertreibung im Bereiche der Übernahme bedeutet, für den zeitgenössischen Künstler, entweder die Entwertung der eigenen Originalität oder, noch schlimmer, die Gefahr des Kitsches. Die Kunst folklorischer Anregung ist also eine Synthese formaler und geistiger Übernahmen: jenseits des ursprünglichen Stadiums der Bearbeitung der Motive beginnt die Entdeckung des Geistes einer Volkskultur, der tiefsinnige Anblick in das Wesen folklorischer Begebungen. Die Idee der schöpferischen Entdeckung und Verarbeitung desjenigen was man erst nach 1846 als „Folklore“ bezeichnen wird, gehört, wie bekannt, der Romantik und ist ein Erbe der Kulturphilosophie Herders³⁴. Sie blieb seither die einzige positive Möglichkeit einer vorteilhaften Bearbeitung anonymer Schöpfung. Trotzdem handelt es sich dabei nur um einen der Gründe welche uns dazubrachten die folklorische Anregung in der rumänischen Malerei als romantische Komponente zu betrachten; der Hauptgrund unseres Plädoyers, zugunsten dieser Behauptung, ist die Existenz einer Kunstströmung deren Ziel die Entzifferung einer verborgenen, poetischen und nicht unbedingt transzendentalen Seite der Folklore bildet, eine an der Entdeckung reizender, doch meistens unwahrhafter Naivität der Volksschöpfung nicht interessierte Kunst. Die unmittelbaren Gründe dieses künstlerischen Verhaltens befinden sich gleichermaßen im zunehmenden Interesse humanistischer Wissenschaften für das Studium sämtlicher Dimensionen der Folklore, sowie auch in der unvermittelten, von den Künstlern selbst durchführter Erforschung der Ausdrucksformen volkstümlicher Schöpfung. Daraus ergab sich, als Hauptschlußfolgerung, die Notwendigkeit einer entscheidenden Wiederwertschätzung folklorischer Ausdrucksmöglichkeiten. Im allgemeinen, im Vergleich zu der Zeit zwischen dem 1. und 2. Weltkrieg, ist erfreulicherweise ein Verzicht auf die Ausnützung rein-malerischer



Abb. 17. — Barbu Nițescu: *Die Unbekannten*

Seiten der Folklore, immer stetiger 'zu bemerken; das Phänomen wirkt also zugunsten zerebraler Erörterungen der in die Volkskultur einbegriffenen Bedeutungen. Als Folge ständiger Beschäftigung einer schon großen Zahl zeitgenössischer Maler, kommt jetzt das Ergebnis der Erforschung mythischer Quellen eines jahrhundertjährigen volkstümlichen Denkens immer deutlicher zum Vorschein. Der Streifzug des forschenden Intellekts in dem extrem ausgedehnten Bereich der Folklore, vermutet eine ernsthafte Einstellung des Unterscheidungsvermögens des Künstlers. In dieser durchaus neuen Welt, sind Dimensionen und Daseinsbeziehungen verschieden, deswegen gehört es sich sie differential zu analysieren. Die Annäherung an die Essenz dieser neuen Welt wird mit Ergebnis zustandegebracht, jede Form des oberflächlichen Malerischen wird, wie schon erwähnt, sorgfältig beseitigt. Eine umfassendere Auslegung der Kunst folklorischer Anregung setzt eine Zerlegung sämtlicher, der Welt einer Volkskultur formenden Faktoren, voraus. Deswegen werden wir diesem

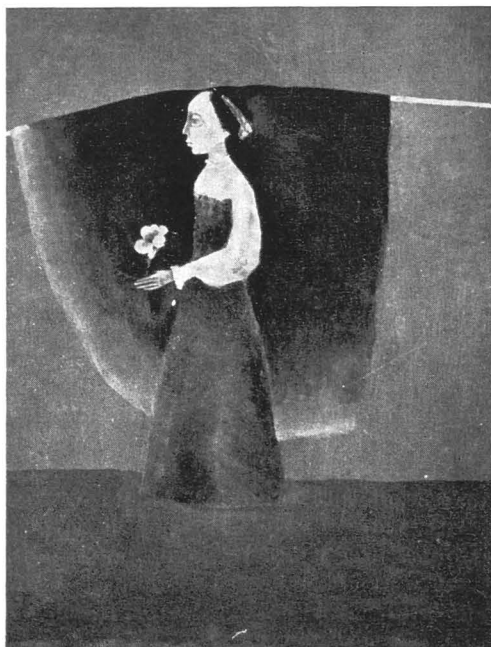


Abb. 18. — Ștefan Câlția: *Gestalt*

Themenkreis sowohl das Lebensraumbild des rumänischen Dorfes (s. Abb. 7, 8), wie auch dasjenige seiner Einwohner eintragen, gleich ob diese als unweit balladehafte Gestalten (s. Abb. 9), oder als Vollzieher volkstümlicher, geistig tief eingewurzelter Traditionen angesehen werden (s. Abb. 10). Der allerergiebigste Boden für die folklorisch eingestellte Malerei bleibt aber immerhin, die Ausnützung der Anschaulichkeit und der Bedeutungen verschiedener Ritualen und Bräuche, sowie auch die bildnerische Verwertung des ungeheuer großen Quantums der in den volkstümlichen Sagen und Mythologien eingeschlossenen Eingebungen (s. Abb. 11, 12). Dasjenige was wir eigentlich als Schlußfolgerung dieser Darlegung betonen möchten, ist die Idee, daß gerade in dem etwas fassungslosen Respekt vor der oft unerwarteten Vielfältigkeit anonymer Geistigkeit, in der ständig erneuerten, erstaunten Wiederentdeckung eines Kulturgebietes welches der kultivierte Künstler sorgfältig achtet um es nicht durch Unlauterkeit zu trüben, in dieser völligen Anerkennung der einzigartigen Eingebungskraft der Folklore glauben wir die Gefühle eines modernen romantischen Verhaltens entziffern zu können.

Der Bereich der phantastischen Kunst bezeichnet, durch ihre unendlichen Erscheinungsmöglichkeiten, die alleraugenscheinlichste Weise eines Wiederauflebens romantischer Strukturen. Tiefgründig eingewurzelt in die rumänische Geistigkeit, erträgt das Gebiet der Phantasie einen derart weiten Anwendungsbereich, daß wir eine Reihe Bestimmungen, zum Zweck unseres Forschungsbereiches, als sehr wichtig ansehen. Für die Romantik des 19. Jahrhunderts war das Phantastische das Resultat einer doppelten Ursache. Es hieß, erstens, eine Art und Weise eines Entweichens aus der objektiven Wirklichkeit zu finden, zugunsten einer Kategorie von überempfindlichen Individuen, beinahe traumatisiert durch die Feindseligkeit und das morale Gebrechen ihrer Zeitgenossen³⁵. Zweitens, blieb die Phantasie ein Gebiet des freien Auftritts der Poesie, eine Welt aller Möglichkeiten, vom Märchenhaften bis zum Schrecklichen. Das Studium der Erscheinungsweisen dieser phantastischen Neigung kann sich schwerlich auf kategoriale Abgrenzungen, ähnlich deren die man manchmal in der Literatur verwendet³⁶, stützen. Diese Unmöglichkeit erscheint nicht wegen dem Mangel einer literarisch-

erzählerischen Stütze im Bereich der bildenden Künste (im Gegenteil, diese „Stütze“ ist immer anwesend), sondern weil, im allgemeinen, die Ausdrucksweisen der phantastischen Kunst eine verwirrende Mannigfaltigkeit beweisen, wobei komplizierte Durchdringungen der Gefühle inmitten der schöpferischen Handlung erscheinen und sämtliche moralische, soziale und intime Beziehungen in Anbetracht auf die reale Existenz des Künstlers zu entdecken sind. Deswegen, hinsichtlich der rumänischen neuzeitlichen Kunst, dürfen wir uns von der einfachen Lösung des Daseins einer ausgesprochenen, *tale-qual*e phantastischen Kunst nicht täuschen lassen, weil diese Kunstart, in unserem Falle, einer besonderen Sorte angehört, und wir würden sie als *intensiv-poetisch* definieren. Damit will gemeint werden, daß man über eine Vorherrschaft der poetischen Seite sprechen darf, insoweit diese in der Lage ist den Eindruck des Unaussprechlichen, des Wunderbaren und Sonderbaren zu bieten und dabei im Rahmen einer Realität bleibt welche, abhängig von der Vertraulichkeitsstufe des künstlerischen Bekenntnisses, mehr oder weniger vertraut für den Kunstliebhaber erscheint. Gerade dieser Sinn des Phantastischen bewährt sich die allertypischste Dominante eines Verhaltens romantischer Natur zu sein, und davon ausgehend müssen wir, nunmehr, auch die Lage der poetisch-phantastischen Erscheinungen in der rumänischen Malerei beurteilen. (Wir denken dabei an das schöpferische Beispiel einer ganzen Reihe von Malern, wie Ion Gânju, Ștefan Câlția, Paula Ribariu, Carolina Iacob, Florin Niculiu, Sever Frențiu, Semproniu Iclozan, Sorin Dumitrescu, Doru Rotaru, Dan Negoescu.)

Die Erweiterungsfähigkeit der Thematik der phantastischen Malerei ist eigentlich unendlich. Eine ständige Mitarbeit zwischen dem bildnerisch-schöpferischen Willen und der kombinatorischen Kraft der Imagination führt die Künstler zu einer überraschenden Mannigfaltigkeit der malerischen Motive, sei es auch im Falle des Gesamtwerkes eines einzigen Malers. Der Ausdruck dieser Malerei kann höchstunruhig sein, in richtiger expressionistischer Auffassung (s. Abb. 13), kann eine weniger stürmische Etappe traversieren, wo die Gefühle einigermaßen disziplinierter reagieren (s. Abb. 14), und kann, ebenfalls, seiner Erfüllung in traumhafter Stille und Gedankensammlung gerecht werden, ohne dabei weniger fähig zu sein eine sonderbare

Stimmung zu entwickeln (s. Abb. 15, 16, 17, 18). Immer wieder läßt es sich beweisen — und die Beispiele könnten noch viel zahlreicher werden — daß die phantastische Anlage der rumänischen Malerei eine besonders große Elastizität der Auslegungen bezeugt, wobei sie aber einer ernsthaften Auffassung verpflichtet bleibt, um keine verborgene Spiele der Phantasie zu akzeptieren.

Nachdem wir die obenerwähnten Prinzipien in Betracht zogen, wird es einfach zu bemerken sein, daß diese Art phantastischer Kunst auch in „unreinen“ Varianten erscheint, d.h. in Verknüpfung mit den zuvor festgestellten Bereichen der romantisierenden Malerei: es gibt also eine phantastische Kunst im historischen Kontext und, viel öfter eine phantastisch-folklorische Kunst. Natürlich, können wir jedoch nicht als phantastisch und, um so weniger,

als romantisch jene undeutlich surrealistischen Montagen bezeichnen, welche ziemlich häufig in der neuzeitlichen Malerei erscheinen, es handelt sich dabei um einen mechanischen Poesieversuch, um eine künstlich-hergestellte Stimmung deren Absicht irreführend ist.

Der hier, im Rahmen eines eingeschränkten Aufsatzes zur Debatte gestellte Problemenkreis verträgt, selbstverständlich, einige nähere Aufklärungen, und ebenfalls sind unsere Behauptungen nicht einigen möglichen Abänderungsanträgen enthoben. Es ist uns aber wichtig zu betonen, daß wir wohl versucht haben eine Reihenfolge von Fragen über die Existenz eines neuzeitlichen romantischen Geistes theoretisch hervorzuheben; daraus ergibt sich, daß einige der vorliegenden Behauptungen den Ausgangspunkt zu einem erweiterten, für die Zukunft geplanten Studium anbieten.

Anmerkungen

¹ Vgl. RENÉ WELLEK, *Conceptul de romantism* (rum. von Rodica Tiniş), in *Conceptele criticii*, Bukarest, 1970, S. 136.

² Ebda., S. 135 ff.

³ Der Ausdruck gehört Jan Bialostocki und erscheint öfters verwendet in *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966.

⁴ Vgl. A. O. LOVEJOY, *On the Discriminations of Romanticisms*, in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, S. 232 ff.

⁵ In *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* kennzeichnet S. FREUD den romantischen Künstler als in einer fiktiven Welt lebendes Individuum, und folgert deswegen, daß er nicht weit an der Neurose ist.

⁶ Weiteres darüber in JAN BIALOSTOCKI, a.a.O., Aufsatz *Romantische Ikonographie*, S. 156 — 181.

⁷ „Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht zu gefallen; die schwer antwortet; die keine Zeugen um sich füllt; die ohne Bewußtsein davon lebt, daß es Widerspruch gegen sie gibt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als großer Stil von sich“. (Vgl. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, in *Nietzsches Werke*, Bd. 2, München, 1955, S. 997).

⁸ WLADIMIR WEIDLÉ, *Über die kunstgeschichtlichen Begriffe „Stil“ und „Sprache“*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München, 1962, S. 102 — 115.

⁹ Wir beziehen uns auf die in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts, in Berlin gehaltenen Vorlesungen, in Heilbronn erst 1884 veröffentlicht, dank J. Minor, unter dem Titel *Vorlesungen über Literatur und Kunst*.

¹⁰ Vgl. J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, Berlin, 1956, S. 549.

¹¹ Eine ausführliche Zerlegung des Einheitsproblems der europäischen Romantik, vom literarisch-philosophischen Gesichtspunkt, erscheint bei RENÉ WELLEK, a.a.O., S. 167 ff.

¹² Ebda., S. 161. Ebenfalls, im selben Aufsatz, siehe auch die Schlußfolgerungen des Verfassers, S. 176 ff.

¹³ Ebda., S. 176.

¹⁴ RICHARD HAMANN, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg a.d. Lahn, 1923, S. 247.

¹⁵ MORSE PECKHAM, *Toward a Theory of Romanticism*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, 1951, Nr. 61, p. 5 — 23.

¹⁶ Der betreffende Ausdruck, sowie auch seine sozial-ethische Begründung erscheinen bei Louis Maigron, *Le Romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits*, Paris 1910, S. 7 — 120; es handelt sich um ein Buch das, trotz seines Alters, besonders interessant wegen der Qualität und der Quantität verwendeter Dokumentation ist.

¹⁷ TUDOR VIANU, *Romantismul ca formă de spirit*. (Vortrag aus dem Jahre 1931). Erste Veröffentlichung, Bukarest, 1932, S. 9.

¹⁸ A. BRETON, *Le Revolver à cheveux blancs* (zit. nach Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, 1955, S. 170).

¹⁹ F. ALQUIÉ, a. a. O., S. 172.

²⁰ T. VIANU, a. a. O., S. 7.

²¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, Basel, 1946, S. 171.

²² ERWIN PANOFSKY, *Zum Problem der historischen Zeit*, in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, S. 77.

²³ N. J. DANILEWSKY, *Rußland und Europa*, dt. Übers. 1920. (Zit. nach ARNOLD GEHLEN, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg, 1957, S. 82 — 83).

²⁴ Das Interview erscheint bei GOTTFRIED SELLO, *Kunst der Welt — heute. Eine Darstellung ihrer Erscheinungsformen und Probleme*, Hamburg, 1970, S. 59.

²⁵ Einen kurzgefaßten, doch sehr konkret dokumentierten Aufschluß der Tendenzen zeitgenössischer Kunst unternimmt KARIN THOMAS, *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont Dokumente, Köln, 1972.

²⁶ Aus der umfangreichen Literatur dieses Problems zitieren wir selektiv: H. ZALIS, *Romantismul românesc. Contribuții bibliografice*, Bukarest, 1965; TUDOR, VIANU, *Icoana omului în clasicism și romantism*, in *Gîndirea*, VI, 1926, Nr. 1; ION PILLAT, *Romantismul român*, Bukarest, 1932, S. 137–158; DUMITRU POPOVICI, *Romantism și socialism în definiția poeziei*, Bukarest, 1944; P. CONSTANTINESCU, *Romantismul românesc, în Eseuri critice*, Bukarest, 1946, S. 205–225; I. PULBERE, *Problema definirii romantismului și a raporturilor sale cu preromantismul*, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologia*, 1964, Heft 2; PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc*, Bukarest, 1970; D. POPOVICI, *Romantismul românesc*, Bukarest, 1972.

²⁷ Einige Gesichtspunkte über das Durchdringen romantischer Empfindlichkeit in die rumänische Kunst wurden von REMUS NICULESCU hervorgehoben in *Eustatie Altini*, in *SCIA*, seria artă plastică, XII, 1965, Nr. 1, S. 3–65 und in *Contemporains de Daumier. Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860*, in *RRHA, série Beaux-Arts*, X, 1973, Nr. 1, S. 48–58.

²⁸ P. CORNEA, *a.a.O.*, S. 535 ff.

²⁹ Die ersten Hinweisungen in dieser Richtung gehören ION HELIADE RĂDULESCU, welcher in seinem Aufsatz *Pentru poezie* (Für die Poesie, 1832) die messianische Botschaft des Dichters aufruft (Vgl. P. CORNEA, *a.a.O.*, S. 537), doch als erster Theoretiker der rumänischer Romantik müssen wir CEZAR BOLLIAC nennen, den „romantischen und sozialistischen Revolutionär“, Verfasser eines ersten programmatischen Aufsatzes (*Poezia*, 1846), wo seine gemütsbedingten Beziehungen zu der 1830er Revolution leicht zu erkennen sind (Vgl. D. POPOVICI, *Romantism și realism în definiția poeziei*, S. 392, 410; ders., *Romantismul românesc*, S. 8, 55).

³⁰ Vgl. auch D. POPOVICI, *Romantismul românesc*, S. 505 ff.

³¹ Eine besonders wichtige Rolle in der Bestimmung der Mission und der Struktur einer historisch angeregten nationalen Kunst spielt in dieser Epoche Alexandru Odobescu. In seinem Aufsatz *Viitorul artelor în România* (Die Zukunft der Künste in Rumänien), nennt er die historische Malerei „den Kern und das Fundament der Kunst“ und betrachtet sie als fähig im Bewußtsein der Zeitgenossen einzuwirken, „an den vergangenen Ruhm zu erinnern und Zutrauen und Stärke für die Zukunft einzufüßen“ (vgl. REMUS NICULESCU, *Stiri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, in *SCIA*, III, 1956, Nr. 3–4, S. 176).

³² WILHELM PINDER, *Das Problem der Generation*, München, 1961, S. 45.

³³ „< Es heißt > daß es diese einfachen „Gegensarten“ überhaupt nicht gibt, weil ja jeder geschichtliche Augenblick von Menschen ganz verschiedener eigener Geschichtsdauer erlebt wird und für jeden etwas anderes bedeutet — auch eine andere Zeit!“ (vgl. WILHELM PINDER, *a.a.O.*, S. 36).

³⁴ Die Idee der Auffrischung nationaler Kunst mit Hilfe der Folklore erscheint verhältnismäßig frühzeitig auch in Transsylvanien, vermittels eines autobiographischen Aufsatzes des Bildhauers ION COSTANDE, der im Jahre 1846 in der Zeitschrift *Gazeta de Transilvania* veröffentlicht wurde (vgl. REMUS NICULESCU, *Începuturile sculpturii statuare românești*, in *SCIA*, I, 1954, Nr. 3–4, S. 112).

³⁵ Eine ausführliche psycho-moralische Analyse der dargestellten Situation finden wir bei Louis Maigron, *a.a.O.*, S. 121–193.

³⁶ Vgl. etwa die von TZVETAN TODOROV vorgeschlagene Klassifizierung der phantastischen Literatur, in *Introducere în literatura fantastică*, Bukarest, 1974, S. 62.

TRADITIONELLES RUMANISCHES KUNSTHANDWERK IN ZEITGENÖSSISCHER SICHT

Olga Horșia

Die Komplexität der gegenwärtigen (und auch durchaus aktuellen) Probleme, die der weite (aktive und dynamische) Bereich der Volkskunst und des Kunsthandwerks, bedingt durch die Verschiedenartigkeit der dabei beteiligten Faktoren, aufwirft, wird durch das wachsende Interesse einschlägiger Diskussionen, soziologischer, volkskundlicher, ästhetischer oder wirtschaftlicher Natur, in lebendigster Weise illustriert. Doch wurde eine Tatsache bisher nicht genügend hervorgehoben und zwar die, daß sich ein, sowohl Absolutisierungen, als auch jede Art von Übertreibungen ausschließendes Gleichgewicht auf keine andere Weise als durch einen Konsens, d.h. ein harmonisches Verquicken der verschiedenen Standpunkte, erlangen läßt. Allein ein Verbinden des Wirkens aller beteiligten Faktoren gewährleistet die zu einer wirkungsvollen Haltung in der sozialen Praxis notwendigen theoretischen Klarstellungen. Es geht hier nämlich nicht bloß um ein Analysieren, Bewerten und Klassifizieren, sondern vor allem darum die besten Wege gegenwärtiger und zukünftiger Entwicklungsmaßvoll zu umreißen. Beziehen wir uns jedoch nicht auf die in musealen Sammlungen angehäuften Schätze, sondern auf Sach- und Geistesgüter deren Bestimmung darin besteht zu verkehren und komplexe sozialwirtschaftlich-kulturelle Bedürfnisse, innerhalb eines durch spezifische Züge unseres sozialistischen Aufbaus gekennzeichneten Bereichs, zu befriedigen. Aus diesem Grunde halten wir es für nötig, unter Gegebenheiten wo die Wissenschaft als viertes Element der Produktionskräfte den wichtigsten Faktor zeitgenössischen Fortschritts ausmacht, unsere Untersuchungen auf eine strukturalistische Geschichtsmethode zu gründen. Demzufolge betrachten wir den gegebenen Bereich der Volkskunst und des Kunsthandwerks als ein, zahlreiche Elemente und eine Menge von Beziehungen umfassendes System. Die zustandegekommene Systemstruktur wandelte und stärkte sich entlang der 25 Jahre umfassenden Zeitspanne (vom Kongreß der Handwerksgenossenschaften aus dem Jahre 1951 an, wo es zur Gründung des Zentralverbandes der Handwerksgenossenschaften UCECOM kam), innerhalb derer die Landesberatung der im Volkskunst- und Kunsthandwerkssektor Tätigen von 1967 einen wichtigen Markstein des betreffenden Vierteljahrhunderts bildet. Die Struktur selbst spiegelt den Grad sozialer Entwicklung und den Charakter der Produk-

tionskräfte sowie der Beziehungen im Rahmen der gegenwärtigen Etappe des sozialistischen Aufbaus wider. Will man den Bereich näher erfassen, so ist zunächst die Stellung von Interesse, die ihm innerhalb des sozialen Gesamtsystems als Untersystem zukommt, sowie die soziale Kategorie aus der er sich zusammensetzt und schließlich die ihm innerhalb des nationalen Produktionsprozesses zukommende Rolle, da all diese zusammengekommen seine Struktur als Elemente und Beziehungen bestimmen. Mit der Organisation der Handwerksgenossenschaften gingen die kleinen Gewerbetreibenden und Bauernhandwerker (die sich zu Genossenschaften zusammenschlossen) in eine neue soziale Kategorie über und zwar in die der Gemeinbesitzer der Produktionsmittel und die der Sachgüterproduzenten und lieferten damit einen wichtigen und nützlichen Beitrag zum wirtschaftlich-sozialen Leben. Das Wirken selbst und die Ausrichtung der Erzeugungstätigkeit bilden eine Komponente des Einheitsstaatsplans und tragen im Rahmen seiner Verwirklichung zur Gewährleistung einer erweiterten Reproduktion und zur Deckung der Konsumbedürfnisse bei und zwar durch bewußte Ausnutzung des Wertgesetzes in Übereinstimmung mit den Forderungen nationaler Planwirtschaft einerseits und der Nachfrage des internationalen Marktes andererseits. Es ist unumgänglich nötig diese Elemente und Beziehungen zu unterstreichen, da sie für das Wirken und Werden des Systems bestimmend sind. Zur Auffassung und zum Zustandekommen des Systems trägt jedoch

in gleichem Maße auch die bäuerliche Sachkultur das ihre bei (als konkretes Ergebnis der Ausübung der Handwerke, vor allem aber der künstlerischen), die selbst als ein gut umrissenes System aufgefaßt werden muß (entlang einer tausendjährigen sozialen Praxis), das im Falle der rumänischen Volkskultur noch lebendig und durch zahlreiche seiner Komponenten noch aktiv ist. Zur Aufstellung eines Systemmodells des Volkskunst- und Kunsthandwerksbereichs in seiner zeitgenössischen Form, muß man daher sowohl den Bereich als Untersystem des sozialen Gesamtsystems, als auch die Volkskunst, deren Traditionen und geistigen Werte, als herausgebildetes historisches System, betrachten.

Im Folgenden wollen wir nun versuchen das Modell, in seine Elemente und die zwischen diesen bestehenden Beziehungen zergliedert, vorzuführen und dabei durch Bezeichnung der nächststehenden Gattung und des spezifischen Unterschieds vorgehen, um schließlich die Struktur als Ganzes wieder zusammenzufügen, mit dem Zweck das Wirken des Systems und seine vielfältigen Auswirkungen auf sozialer und gleichzeitig ästhetischer Ebene (anhand einiger konkreter Beispiele) zu erfassen.

Das Handwerk, diese innerhalb der menschlichen Tätigkeiten auf die Befriedigung der wichtigsten Bedürfnisse (Wohnung, Unterkunft, Kleidung, Nahrung, Verteidigung) ausgerichtete besondere und spezialisierte Beschäftigung, entfaltete sich aufgrund immer neuer, von der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft selbst geforderter Antworten. Gleichzeitig bewirkte die verschiedenartige Persönlichkeit der einzelnen Gesellschaften die Mannigfaltigkeit derartiger Antworten, die in dem vom Handwerker gelieferten schöpferischen Beitrag ihren Niederschlag findet und stets mit den, innerhalb der betreffenden Gesellschaft stattgefundenen Wandlungen Schritt hielt. Im Augenblick wo, sagen wir etwa, die Töpferscheibe auftrat oder, wollten wir uns auf relativ jüngere Zeiträume beziehen, zum Zeitpunkt wo die wassergetriebenen bäuerlichen Industrieanlagen, zum Mahlen von Getreide bestimmte Mahlvorrichtungen, Tuchwalken, zum Zerschneiden von Goldzerz dienende Pochwerke, immer mehr Verbreitung fanden, indem sie eine gegebene Naturkraft auszunutzen wußten, hatten die Meister Muße diese an und für sich einfachen Anlagen, die jedoch für einen gewissen Zeitpunkt das Neueste

auf dem Gebiet der Erfindungen darstellten, zu beherrschen und zu vervollkommen. Die Handwerker, die sie lange Zeit hindurch benutzten, sehen sich heute der Tatsache gegenüber sich der modernen Technik nicht mehr anpassen zu können, in der elektronische Impulse und integrierte Kreisläufe Bewegungen über ungeheure Entfernungen hin unsichtbar steuern. Die wissenschaftlich-technischen Umwälzungen, die eine rapide Entwicklung der Industrie bewirkten, lösten bereits im vorigen Jahrhundert eine Krise des Handwerks, das Kunsthandwerk inbegriffen, aus (übrigens finden die Krisenerscheinungen ja im Bereich der Kunst und schöpferischen Tätigkeit selbst ihren Niederschlag). Doch hat die Industrie bewiesen, daß sie nicht alle sozialen Bedürfnisse zu befriedigen vermag und die Forderung nach dem Handwerk und damit nicht zuletzt auch jene nach dem Kunsthandwerk machte sich fühlbar (zumindest seines Beitrags menschlicher Wärme wegen, den der vom Handwerker geschaffene Gegenstand zu bieten vermag — aber nicht nur dieses Beitrags wegen). Und in ihrem Verhältnis zur Wissenschaft, dem ausschlaggebenden Faktor zeitgenössischen Fortschritts, muß die Kunst (und zum Großteil auch die vom Kunsthandwerk hervorgebrachten Erzeugnisse) als humanistische Komponenten der gegenwärtigen wissenschaftlich-technischen Revolution verstanden werden.

Unter diesen Bedingungen sozialer Entwicklung verlangt eine Neulancierung des Kunsthandwerks vor allem nach der Schaffung eines entsprechenden organisatorisch-administrativen Rahmens. Dieser bildet das erste Grundelement des Systems: den Genossenschaftssektor (unserer Auffassung nach bildet das sozialistische Genossenschaftswesen, indem es die Interessen des Handwerkers mit den allgemeinen Interessen der nationalen Wirtschaft verknüpft, eine eigene Entwicklungsmodalität der kleinen Warenproduktion innerhalb der sozialistischen Gesellschaft, die die staatliche Industrieproduktion harmonisch ergänzt). Den Industriestrukturen gegenüber verfügen die Genossenschaftsstrukturen über einen gewissen Beweglichkeitsgrad, eine Elastizität, die, wie wir sehen werden, das Erfassen einer großen Vielfalt produktiver Tätigkeiten und die Möglichkeit einer leichteren Anpassung an die innerhalb der Nachfrage und sozialen Bestellung stattfindenden Wandlungen gewährleisten.



1. Volkskünstlerin —
Gebiet Muscel (Ge-
nossenschaft « Ma-
rama Musceleană »
Cimpulung — Kreis
Argeș) (Farbdia)



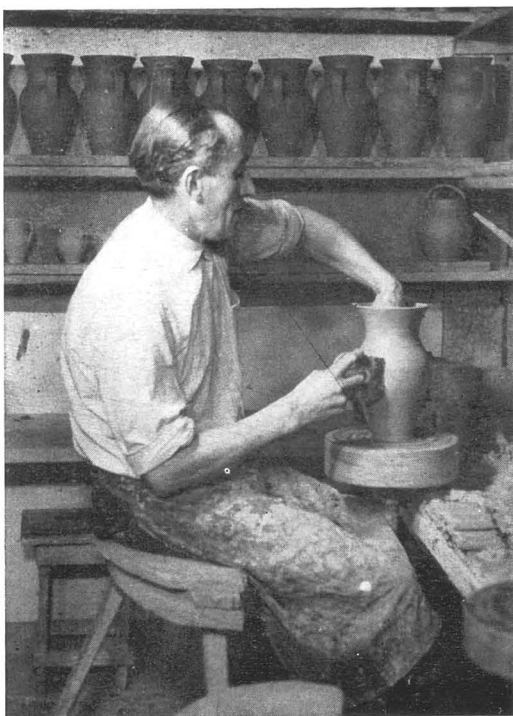
2. Zierhandtuch —
Gebiet Cluj (Genos-
senschaft « Arta Tex-
tilă » Cluj) (Farbdia)



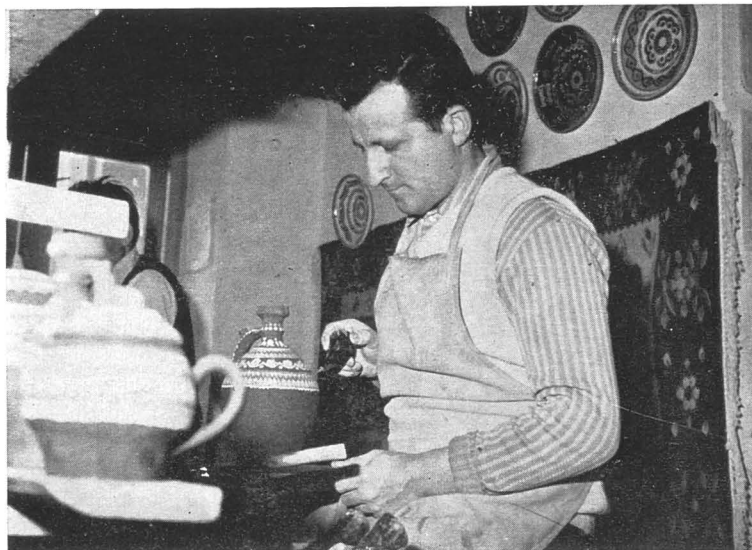
3. Oltenischer Teppich, hergestellt in der Genossenschaft «Arta Populară Craiova» (Kreis Dolj) (Farbdia)



4. Moldauer Teppich, hergestellt in der Genossenschaft «Sucevița» Rădăuți (Kreis Suceava) (Farbdia)



5. Volkskünstler — Keramikzentrum Marginea (Genossenschaft «Sucevița» Rădăuți, Kreis Suceava)



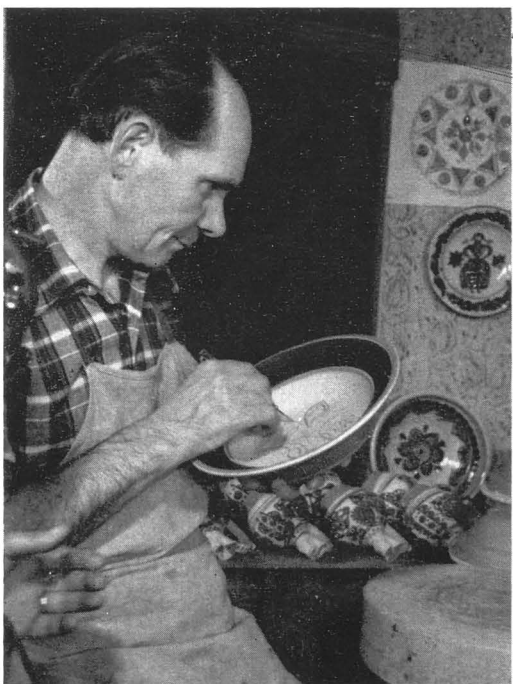
6. Volkskünstler — Keramikzentrum Horezu (Genossenschaft «Ceramica» Horezu, Kreis Vilcea)

Das zweite Grundelement des Systems bildet die rumänische Volkskultur als solche: die hier innerhalb eines der Herde uralter Zivilisation dieses Weltteils erstand und in ihren Grundzügen (dank eines Komplexes historischer Faktoren sowie auch seiner geographischen Lage wegen) Traditionen bewahrte, die sich Jahrtausende hindurch bis in unsere Tage voll beeindruckender Kontinuität, Originalität und Vitalität erhalten haben.

Daraus ergibt sich das dritte Grundelement, das auf dem noch durchaus lebendigen, durch soziale Praxis geprüften Charakter der bäuerlichen künstlerischen Handwerkstradition beruht.

Die Fortführung all dieser Traditionen fußt heute auf der Fülle der zwischen diesen Elementen bestehenden Beziehungen (von denen wir bloß die grundlegendsten zu erwähnen für nötig hielten).

Die bäuerliche Sachkultur umfaßt, als System betrachtet, eine Reihe wichtiger Untersysteme und zwar: das Haus (auf alle Bauten ausdehnbar), die Wohnung und die Tracht. Die Bestandteile jedes einzelnen Untersystems stehen in einer vollkommenen Beziehung gegenseitiger Bedingung, die von, durch alte Tradition gefestigte Regeln beherrscht wird, wobei sich die Stileinheit jeder Gegenstandsreihe als solche der ihr übergeordneten Stileinheit des Gesamten einordnet (so wird zum Beispiel die Wohnung, innerhalb derer eine beeindruckende Vielfalt von Gegenständen, Materialien, Techniken mitwirken, aufgrund der Hauptregel voller Raumnutzung gegliedert, wobei die Zusammenstellung der Einrichtung gewisse Gattungen von Stoffen,



7. Töpfermeister beim Verzieren mittels «Sgraffito» Technik, Keramikzentrum Vama (Genossenschaft «Prestarea» Negrești, Kreis Satu Mare)



8. Verzierung der Keramik mittels Pinselmalerei — Keramikzentrum Vama (Genossenschaft «Prestarea» Negrești, Kreis Satu Mare)



9. Die junge Generation erlernt das Kunsthandwerk des Webens (Gemeinde Avrig Genossenschaft «Arta Sibiului», Kreis Sibiu)



10. Weben oltenischer Teppiche auf dem Teppichrahmen «Gherghet» (Genossenschaft «Arta Casnică» — Gemeinde Tismana, Kreis Gorj).

Formen, Verzierungen und Farben hervorhebt). Sobald diese Regel an Wirkung nachläßt, was sowohl auf den neuen Lebensstil, das Auftreten des Industrieprodukts, ja auf die Verlagerung selbst zurückgeht, die innerhalb der Funktion des Handwerksprodukts als solcher von Nützlich, als vorzüglicher Eigenschaft, gegen Dekorativ hin stattfindet, so wird, will man die Wahrung von Genauigkeit, Echtheit, Originalität und gebietsmäßige oder örtliche Eigenart gewährleisten, von der das dem Gegenstand einverlebte und von ihm weiter vermittelte Wertmaß abhängt, ein Eingreifen des Fachmanns (Volkskundler, Künstler, Ökonomist, Techniker) und zwar auf allen Ebenen des organisatorisch-administrativen Systems nötig. Dabei darf sich dieses jedoch nicht auf ein einfaches Abschätzen und Auswählen beschränken, sondern muß sich in konkreten Eingriffen, im Erzeugungsprozeß selbst äußern. Da die Produktion jedoch eine Reihe wirtschaftlicher Ziele vor Augen hat, wirkt sich das Eingreifen auf das Handwerk selbst aus (dessen Charakter sich aus spontan in organisiert, aus zeitweilig in ständig und schließlich aus Behelfs- in Haupt- und Fachbeschäftigung wandelt).

Wir wollen diesen Komplex dynamischer Beziehungen vor allem im Rahmen eines Teilgebiets und zwar in dem der Töpferei verfolgen, innerhalb dessen er mehr und ausgeprägter zur Geltung kommt. Im Rahmen der rumänischen Volkskultur fußt die Töpferei (als Ergebnis einer tausendjährigen Ausübung eines Handwerks, wobei die Tradition wesentliche Form- und Dekorelemente sichert, zu denen aus der Berührung mit anderen Kulturen herrührende Entlehnungen hinzukommen) auf einer vollkommenen Technik und benutzt auf dem gesamten Landesgebiet beinahe typisierte Arbeitsverfahren. Aufgrund des Brennverfahrens, umfaßt die rumänische Keramik zwei große Familien (die gleichzeitig zwei Verbreitungsbereiche und zwei Haupttraditionen — die dakische und römische — umreißen): die schwarze Keramik (Schmauchbrand) und die rote Keramik (vollkommener Oxydationsbrand) wobei sich die Letztere wiederum in glasierte und unglasierte Keramik unterteilen läßt. Der Platz, den die Töpferei (als Handwerk und Erzeugnis) innerhalb unseres sozialen Lebens einnimmt, wird von zahlreichen (etwa 200) in den letzten Jahren noch tätigen Zentren umrissen (Ende des vorigen Jahrhunderts übertraf deren Zahl 290). Das Augenmerk des Genossenschaftswesens richtete sich auf jene Zentren deren Erzeugnisse, was ihren Kunstwert anbetrifft von höchstem Interesse sind, dazu gehören: Marginea (Kreis Suceava), Botoşani (Kreis Botoşani), Curtea de Argeş, Costeşti, Poiana (Kreis Argeş), Horezu, Vlădeşti (Kreis Vilcea), Oboga (Kreis Olt), Pisc (Kreis Ilfov), Miercurea Ciuc, Dăneşti, Gorund (Kreis Harghita), Criştiur, Leleşti, Leheceni, Vadu Crişului (Kreis Bihor), Vama (Kreis Satu Mare), Tîrgu Mureş, Solocma (Kreis Mureş), Săcel (Kreis Maramureş). In jedem derselben äußern sich die gleichen Systemstrukturen (im Genossenschaftswesen) verschieden und zwar je nach den innerhalb des Systems auftretenden Elementen und Beziehungen. So unterscheiden wir im allgemeinen drei Verhaltensweisen deren jede genau umrissene Ziele mit kontrollierbaren Ergebnissen und voraussehbaren Auswirkungen aufweisen (woraus sich der Doppelcharakter des Modells des Realsystems ergibt: korrektiv und projektiv).

Eine dieser Verhaltensweisen verfolgt als Ziel einzig und allein die *Kontinuität* der Tätigkeit eines traditionellen Töpferzentrums, unter Wahrung wirtschaft-



licher Effizienz aber auch als Beispiel der herausgebildeten Kulturtradition und deren Symbolwert. In diesem Fall arbeiten Volkskünstler und Bauernhandwerker, in Genossenschaften organisiert, aufgrund des Heimarbeitssystems (ein auf dem Gebiet der Haustextilien — Weberei, Stickerei — noch weitaus verbreiteteres System, das dort eine gewissermaßen wesenseigene Stellung einnimmt) und zwar in eigenen Werkstätten, unter Benutzung traditioneller Werkzeuge und Verfahren. Dabei wird das Handwerk selbst nur behelfsweise, d.h. als Nebenerwerb und vor allem von alten Meistern ausgeübt. Die Erzeugnisse (in begrenzten Mengen und auf Bestellung hergestellt) werden seitens der Genossenschaft ausschließlich durch das eigene Ver-

11. Kürschnermeister — Gemeinde Drăguş (Genossenschaft «Arta» Braşov)

12. Kinder in der Volkstracht, mit Brustpelzen bekleidet, Gemeinde Drăguş, Kreis Braşov





13. Volkskünstler beim Ausführen einer Hinterglasmalerei, Gemeinde Nicula (Genossenschaft «Arta Decorativă» Cluj-Napoca)

kaufnetz vertrieben und zwar in nächster Umgebung des Zentrums. Das trifft etwa bei Criștior, Lelești, Vadu Crișului, Vlădești, Pisc, Corund, u.a. zu. Dabei muß jedoch die Tatsache hervorgehoben werden, daß die traditionellen Keramiktypen, bei all ihrem künstlerischen Wert, kaum weiterhin erzeugt werden könnten, deckten sie nicht ein soziales Bedürfnis (seit eh und je ein Grundprinzip bäuerlicher Sachkultur). So zeitigte etwa die Wiederaufnahme der Herstellung von Săcel-Keramik nicht die erwarteten Ergebnisse (trotz deren kostbar-archaischen Formen und ästhetischen Qualitäten eines grob-griffigen und doch edlen Ausdrucks des Stofflichen) werden die Erzeugnisse doch lediglich von einem verhältnismäßig engen Kreis von Kennern und Sammlern gewürdigt.

Die zweite überaus wichtige Verhaltensweise, wichtig durch die Ausmaße der von ihr ausgelösten Produktionstätigkeit, berücksichtigt nicht nur die Kontinuität, sondern, davon ausgehend, von Fall zu Fall auch die Weiterentwicklung des Zentrums. Hier geht es um anerkannt wertvolle, in durch betonte Persönlichkeit gekennzeichneten Zentren erzeugte Volkskunstgegenstände, die gleichzeitig eine ständige Nachfrage des Marktes beantworten.

Hierher gehören Erzeugnisse der Zentren Marginea, Horezu, Oboga, Miercurea Ciuc und Dănești. In diesen Zentren errichtete man (aufgrund ausgearbeiteter Invest-Projekte) neue Werkstätten und stattete diese entsprechend aus, um gewisse Phasen des Produktionsprozesses, wie etwa die Aufbereitung des Rohmaterials (das Kneten und Reinigen der Tonmasse usw.), das Brennen (in technisch hochwertigeren, geräumigeren Brennöfen) zu erleichtern und zu verbessern. Solche Maßnahmen trugen zur Steigerung des Qualitätsniveaus bei, ohne dadurch den spezifischen Volkskunstcharakter der Gegenstände zu beeinflussen, der durch getreue Ausführung von Form und Verzierung strengstens gewahrt wird. Form, Dekor und Farbe, Modellier- und Verzierungstechniken sind die gleichen, jedem Zentrum eigen und den Traditionen entsprechend. Dazu kommt, daß man im Rahmen dieser Werkstätten die Beibehaltung der stilistischen Eigenart der einzelnen Meister gewährleistet und fördert. Die Maßnahme als solche erfreut sich der Unterstützung des Fachmanns (Volkskundler, Keramiker). Desgleichen bewirken die neugeschaffenen Arbeitsbedingungen eine Steigerung der Leistungskapazität und des Produktionsvolumens, die nun die Bedürfnisse des eigenen lokalen Marktes wesentlich überschreiten. Demzufolge lassen sich die Erzeugnisse dem nationalen Handelsnetz bzw. (auf Grund fester Verträge) der Ausfuhr zuleiten. Im Allgemeinen verraten diese Werkstätten eine Tendenz, die Gestalt kleiner Manufakturen anzunehmen. Die Produktionstätigkeit als solche wickelt sich nicht mehr wie bisher mit Unterbrechungen ab und trägt den Stempel der Rhythmisierung. Damit sehen sich jedoch die Organisatoren sofort einer Reihe von Fragen gegenüber und zwar zunächst jener fachlich ausgebildete Arbeitskräfte betreffend. Dazu kommt die Frage der Heranbildung von Jungkadern, Probleme die in der Werkstätte selbst und im Rahmen von Fachschulen des Handwerks-Genossenschaftswesens gelöst werden. Desgleichen vermögen die Werkstätten das Interesse der Jugend für die Erlernung des Töpferhandwerks neu-zuentfachen, das bis vor Kurzem wenig Anziehungvermögen bewies.

So faßt die 1973 in Horezu eröffnete Keramikwerkstätte heute fast alle Töpfermeister des einstigen traditionellen Zentrums zusammen und in einem Zeitraum von rund drei Jahren wurden nicht weniger als 40 neue Kräfte ausgebildet (wobei die

alte Arbeitsteilung beibehalten wurde: die Burschen modellieren vor allem die Gefäßform und die Mädchen führen meist die Verzierung aus). Die gleiche Entwicklung läßt sich in Oboga, Marginea, Miercurea Ciuc und Dăneşti verfolgen, wo Hunderte von Töpfern, ein Großteil davon junge Kräfte, tätig sind. So verzeichnen mehrere alttraditionelle Zentren heute eine bis vor Jahren kaum abzusehende Blüte und beweisen damit die Möglichkeit der Einordnung bäuerlichen Kunsthandwerks in das zeitgenössische soziale Leben.

Die dritte Verhaltensweise verfolgt schließlich eine *Wiederbelebung* gewisser Zentren, die sich bis vor nicht allzu langer Zeit eines guten Rufs erfreuten. Dabei fiel das Augenmerk auf Curtea de Argeş und Vama, wobei man von Haus aus mit der Anziehungskraft der hier zustandegekommenen Stile auf den Konsumenten rechnete.

Die früher so vertrauten, großen, mit Reliefdekor verzierten und glänzend-grün glasierten Vorratsgefäße, Wasserkrüge und Schüsseln wurden längst nicht mehr in Curtea de Argeş hergestellt und die wenigen lebenden Meister erzeugten bloß in künstlerischer Hinsicht vollkommen uninteressante Formen.

Das Vorhandensein geeigneten Rohmaterials in nächster Nähe und die Tradition des Zentrums bildeten die Hauptargumente, was die Errichtung und Ausstattung einer Werkstatt im Jahre 1968 anbelangt. Die ersten schüchternen Anfänge bildete die Wiederaufnahme alter Formen und da diese Tätigkeit von Erfolg gekrönt war strömten immer mehr neue Kräfte herbei, so daß heute über 60 Töpfer hier ihre Tätigkeit ausüben.

Im Zentrum Vama lagen die Verhältnisse irgendwie anders: zehn Jahre vorher hatten die letzten beiden lebenden Töpfer ihr Handwerk aufgegeben (um sich dem Fuhrmannsberuf zu widmen). Die bekannten dekorativer Eigenschaften der „klassischen“ Vama-Keramik (der „oluri“-bauchiger, Wasserkrüge, der großflächigen „taiere“ — Teller u.a.), mit ihren reichen in Ritzzeichnung und Malerei, in Ziegelrot auf elfenbeinweißem Grund ausgeführten ornamentalen Kompositionen, boten überzeugende Argumente um den Versuch einer Wiederbelebung dieser Keramikgattung zu wagen (und zwar im Rahmen eines aufgeschlossenen geistigen Klimas, von einer noch lebendigen literarischen und musikalischen Folklore sowie von der Tracht

des Oaş — Landes und der Mannigfaltigkeit der Haustextilien, den stilistischen Gegenständen der Keramik unterstützt). In den Jahren 1964—1965 kam es zur Gründung einer Werkstätte und die Töpfermeister nahmen ihre Tätigkeit wieder auf, indem sie damit begannen Museumsstücke zu kopieren, um sich die Technik und den Stil anzueignen. Die guten Ergebnisse ließen nicht lange auf sich warten und es genügt wohl darauf hinzuweisen, daß zu der Werkstatt im Jahre 1975 eine neue Halle hinzukam und nicht weniger als 60 Töpfer beschäftigt sind, deren Erzeugnisse im In- und Ausland gute Aufnahme finden.

Ähnlich wie bei Vama verhielt es sich im Falle der Kutj-Keramik (die früher im Norden der Moldau überaus verbreitet war). Auf Anraten, unter der Anleitung und Mitwirkung von Künstlern und Volkskundlern gelang es sie, unter Beteiligung des bekannten Töpfers Colibaba aus Rădăuţi, wiederzubeleben. Später übernahm sie das Genossenschaftswesen und entfaltete sie besonders im Zentrum Botoşani.

Um die Effizienz dieser programmatischen Einstellung zu umreißen, ist es nur recht und billig hier die Wiederbelebung und Entfaltung eines Kunsthandwerks alter städtischer Tradition in Braşov zu gedenken und zwar des Zinngießens (Maßkrüge und andere Gefäße, die mit großem Geschick wertvollen, alten Vorbildern aus musealen Beständen nachgebildet wurden). Aufgrund der gleichen Aktion läßt sich weiters die Behauptung aufstellen, daß zum Beispiel auch das Aussterben des alten Hinterglasmalereigewerbes verhindert werden konnte. Im Rahmen der Handwerksgenossenschaften des Kreises Cluj nahm einer der letzten Hinterglasmaler des alten Zentrums Nicula (der dieses Gewerbe längst aufgegeben hatte) unter kompetenter fachlicher Anleitung seine Tätigkeit wieder auf (indem er seine Vorlagen aufgrund alter Vorbilder aus Museen auffrischte). (Bei all diesen Beispielen suchte man vor allem die Authentizität strengstens zu wahren, gleichzeitig aber dem Volkskünstler, was seine schöpferische Originalität anbelangt, keinerlei Hindernisse in den Weg zu legen).

Was das Wahren alter Volkskunst- und Kunsthandwerktradition anbelangt, so finden die drei obenerwähnten Haltungen in Form organischer Durchdringung in dem Textilien (Weberei, Stickerei) gewidmeten Sektor Anwendung, dem überragende Bedeutung zukommt (und zwar

seiner Fülle und Vielfalt, des Volumens von Erzeugnissen, seiner gebietsmäßigen Verbreitung; der darin beschäftigten Arbeitskraft und seiner Auswirkungen auf das soziale Leben wegen). Die Tätigkeit selbst entfaltet sich innerhalb verschiedener Einheiten des Handwerks-Genossenschaftswesens, die in alttraditionellen Zentren und Zonen zustandekamen. Dabei muß von Anfang an betont werden, daß die Textilkunst im Rahmen der Volkskunst der komplexen Gattung bäuerlicher Hausindustrie angehört; darin wird das Handwerk spontan, im Großen, meist jedoch von Frauen und nur äußerst selten in spezialisierten Werkstätten ausgeübt. Im Rahmen des Handwerks-Genossenschaftswesens ging man nun zur Spezialisierung dieses Handwerks über und zwar sowohl in Form von Werkstätten (vor allem in der Teppichproduktion — in traditionellen Zentren und Zonen) und aufgrund des Heimarbeitensystems (was allgemein auf eine große Vielfalt von Textilerzeugnissen — Weberei, Stickerei, Nadelmalerei zutrifft; und zwar ebenfalls in traditionellen Zentren und Zonen wie etwa in der Mărginimea Sibiului, dem Oaş-Land, dem Bran-Gebiet und den Zonen Gorj, Argeş, Muscel, Prahova, Dimbovița, Neamț, Suceava, Lugoj, Făget, Hateg, Ciuc, Năsăud u.a.) wobei in den Produktionsprozeß Rhythmizität eingeführt wird, um die bestmögliche Organisation und eine entsprechende Kontrolle der Authentizität und Originalität zu sichern. So arbeiten gegenwärtig in diesem Tätigkeitsbereich des Handwerks-Genossenschaftswesens über 30 000 Frauen (wobei die Tatsache zu beachten ist, daß dadurch überschüssige Arbeitskraft ausgenutzt, die fachliche Spezialisierung ausgedehnt, für die Beteiligten ein ständiges Einkommen

gesichert und damit eine Hebung des Lebensstandes gewährleistet wird). Aufgrund von Statistiken läßt sich das Gewicht dieser sozialen Kategorie in verschiedenen Ortschaften bzw. Bezirken verfolgen (in Topoloveni, Kreis Argeş beispielsweise arbeiten 16% der Bevölkerung in der Volkskunstgenossenschaft).

Die dargestellte Lage und die erwähnten Beispiele (denen noch eine ganze Reihe beigelegt werden könnten) spiegeln die das gesamte System kennzeichnende Dynamik wider, was beweist, daß das Handwerks-Genossenschaftswesen nicht nur einen im Staatsplan integrierten Komplementärsektor der staatlichen Industrie, sondern auch die zur Erhaltung, Fortführung und Entwicklung des traditionellen rumänischen Handwerks innerhalb der sozialistischen Gesellschaft geeignete Form sozialer Organisation bildet.

Durch Zusammensetzung des Systems aus seinen scheinbar autonomen Elementen und den zwischen ihnen bestehenden Beziehungen zu einem Ganzen läßt sich anhand der gegenwärtigen Analyse und Untersuchung die Tatsache erhärten, daß diese Sachproduktion über Eigenschaften verfügt, die das Schönheitsbedürfnis zu befriedigen vermögen und aufgrund der sich daraus ergebenden Konsequenzen der Sphäre unserer Geisteskultur angehört, was uns die Worte Tudor Vianus ins Gedächtnis ruft: „Jeder Mann aus dem Volke der seine Haussäule schnitzt, ein Märchen erzählt oder sich in seine schön geschmückte Tracht kleidet, berührt damit das Wesen der Gemeinschaft seines Volkes und tritt mit dem in Berührung, was dieses in Zeit und Raum an Absolutem verkörpert“.

Note: Die Farbdias 2, 3, 4, sind von Dan. Er. Giorescu ausgeführt
Die Schwarz-weißfotos von Olga Horșia

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DES ABSIDES DES ÉGLISES À RÎU DE MORI ET DENSUȘ

Ecaterina Cincheza-Buculei

Dans les pages qui suivront nous nous arrêterons aux fresques de Rîu de Mori et de Densuș, afin de surprendre la manière dont a été compris et adopté un programme iconographique byzantin dans le milieu roumain orthodoxe de la Transylvanie des XIV^e et XV^e siècles. Nous accorderons une attention particulière au programme iconographique des absides, en raison du fait qu'il peut être considéré « classique » pour l'époque respective, donc, dans une acception plus large, typique pour l'art byzantin et offrant ainsi un riche matériel d'étude. On ne peut pas considérer les ensembles muraux dans leur totalité puisque la peinture des nefs se maintient, dans les deux églises, à un état si fragmentaire qu'il est pratiquement impossible de faire une reconstitution. Cependant, dans la mesure où ils nous seront utiles, nous nous référerons aux fragments existants.

Étant donné que les fresques des monuments qui nous intéressent ont été étudiées par plusieurs chercheurs, nous allons commencer par présenter leurs opinions.



RÎU DE MORI *

L'église, en ruine, située près du village Rîu de Mori, appartient à la catégorie des monuments avec une seule nef et une abside rectangulaire au-dessus de laquelle on a élevé une tour de défense (fig. 1). Il en reste aujourd'hui, dans un très mauvais état de conservation, l'abside avec la tour et les murs ruinés de la nef, l'ensemble mural étant grièvement affecté. Si au sujet de l'architecture les chercheurs qui nous ont précédé sont tombés d'accord en général, pour la placer au XIV^e siècle, pour ce qui est de la peinture, par contre, ou bien elle n'a pas été signalée, ou bien elle a été diversement datée, du XIV^e au XVII^e siècle¹.

La première en date des descriptions plus détaillées, dont nous avons connaissance, concernant l'ensemble mural de Rîu de Mori, appartient à Groh István² et remonte à l'an 1906. L'auteur mentionne dans l'autel les scènes suivantes : la Communion des Apôtres avec du pain et du vin, dans le registre supérieur ; les saints hiérarques Basile, Nicolas, Jean Chrysostome, Athanase, Cyrille, Alexandre (Pierre d'Alexandrie — E.C.-B.), Jésus nu sous un

baldaquin (la Vision de Saint Pierre d'Alexandrie — E.C.-B.) ainsi que le diacre Etienne, dans le registre inférieur ; le Mandyion, la Guérison du paralytique et celle de l'aveugle, l'Apparition du Christ au bord du lac de Tibériade et « la scène familière de la trinité byzantine dans l'Hospitalité d'Abraham », sur l'arc triomphal ; dans la nef, « des scènes de petites dimensions détruites », sur le mur est, la Résurrection de Lazare et Jonas (« pouvant être à peine devinées »), au sud, et le Jugement Dernier, détruit presque aux trois quarts, à l'ouest.

En 1913, Iacob Radu³ donne une nouvelle description des fresques, se fondant toutefois, selon ses propres affirmations, non seulement sur ses observations directes mais aussi sur les notes du vicaire Ștefan Moldoveanu, de 1852. L'information nous paraît avoir de l'intérêt parce que, même si l'église était déjà ruinée en 1852, l'état de conservation des peintures devait être à coup sûr meilleur que celui d'aujourd'hui, voire même que celui du début du siècle. L'auteur remarque dans l'autel, au registre supérieur : la Communion des Apôtres avec du pain et du vin, suivie, au nord, d'un séraphin, un ange portant un encensoir et un autre « ange de la stature d'un homme » ; au registre inférieur : les saints hiérarques Nicolas, Grégoire, Basile, Jean Chrysostome, Athanase et Cyrille et les diacres Romanos et Étienne, sur l'intrados de l'arc triomphal les mêmes scènes que celles mentionnées par Groh ; dans la nef, au sud : « le Dimanche de Thomas, la Descente du Christ aux enfers et la Résur-



Fig. 1. — Riu de Mori, ruines de l'église (cliché de l'auteur)

rection du Seigneur <...>, Élie s'élevant au ciel dans son char de feu», à l'ouest: des fragments du Jugement Dernier.

I. D. Ștefănescu, presque deux décennies plus tard, complète le schéma iconographique de I. Radu avec les scènes suivantes: Christ-Enfant couché sur le diskos et la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, dans l'autel; dans la nef, des scènes de la vie de la Vierge (traces), la Nativité du Christ et l'Adoration des mages sur le mur est, le Sacrifice de Caïn, au nord, et la Pêche miraculeuse, au sud⁴.

Dans son étude de 1970, Vasile Drăguș⁵ ajoute aux scènes déjà connues de l'autel: des chérubins, dans l'ébrasure de la fenêtre d'ouest, des anges-diacres dans l'ébrasure de celle de sud ainsi que, toujours au sud, un archange, et affirme que dans la nef il a existé les images suivantes: «la Nativité du Christ, la Sainte Vierge entourée de fidèles, un saint ayant à ses pieds un personnage agenouillé, la Sainte Vierge trônant, adorée par les puissants de la terre, le prophète Jonas avec la baleine (?), la Sainte Vierge entourée de jeunes filles, Jésus dans le désert, tenant un phylactère»,

sur le mur est, le Sacrifice de Caïn, au nord, et des fragments du Jugement Dernier, à l'ouest.

En ce qui nous concerne, il nous semble utile de revenir sur l'ensemble mural de Riu de Mori par une description détaillée des fragments existants et d'en présenter un schéma iconographique (pl. I), d'autant plus que l'église étant en ruine les fresques sont soumises à une dégradation permanente, d'année en année.

Les murs de l'abside (fig. 2) sont divisés en deux registres par l'habituelle bande rouge. Entre le registre supérieur et la peinture de la voûte, aujourd'hui disparue, il y a une inscription en grandes lettres décoratives, à l'état fragmentaire, dont on n'arrive plus à déchiffrer qu'à grande peine quelques mots. Leur lecture nous permet néanmoins de déduire que sur la voûte a été probablement peinte la Sainte Vierge.

Le registre supérieur a été réservé dans sa partie centrale à la Communion des Apôtres avec du pain et du vin. Du côté droit de la fenêtre est apparaît le Christ en hymation, sous un baldaquin, derrière la table de l'autel sur laquelle se trouve le diskos avec les menus morceaux de pain, tendant la communion à Pierre, qui est suivi de cinq autres apôtres. Judas, le dernier, tourne le dos en esquissant le geste, devenu classique, de repousser la communion⁶. Du côté gauche de la fenêtre, portant cette fois des vêtements de grand prêtre⁷, le Christ sous un autre baldaquin, élève le calice dont boit Paul (fig. 3). Les autres apôtres, au nombre de cinq, suivent en un groupe compact et agité. Le peintre a conçu la scène en deux compositions distinctes: Jésus apparaît par deux fois, dans des vêtements différents, les nappes des deux tables sont ornées de motifs qui varient de l'une à l'autre, les baldaquins n'ont pas la même forme, non plus. Aux côtés du Christ il n'y a pas, comme d'habitude, des anges-diacres. Par contre, dans les ébrasures des fenêtres, ainsi que dans l'espace restant du registre supérieur, au nord et au sud, étaient peints des archanges, des anges-diacres, des séraphins et des chérubins, occupant une surface plus grande que celle affectée au thème central.

Dans le registre inférieur était figuré le Mélismos. La partie centrale de la composition, comprenant l'image de l'Enfant sur le diskos s'est effacée. Il n'en reste qu'un petit fragment du baldaquin qui recouvrait l'autel. D'un côté et de l'autre, faisant le



Fig. 2. — Riu de Mori, abside de l'autel (cliché de l'auteur.)

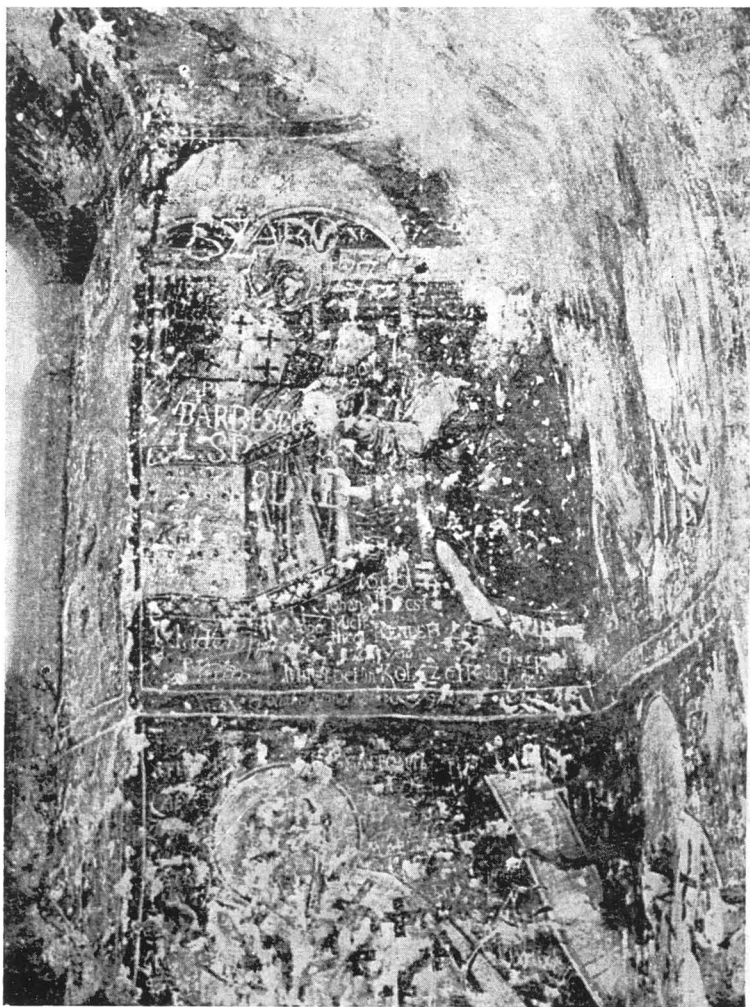


Fig. 3. — Riu de Mori, La Communion des Apôtres avec du vin (réproduction d'après V. Drăguț).

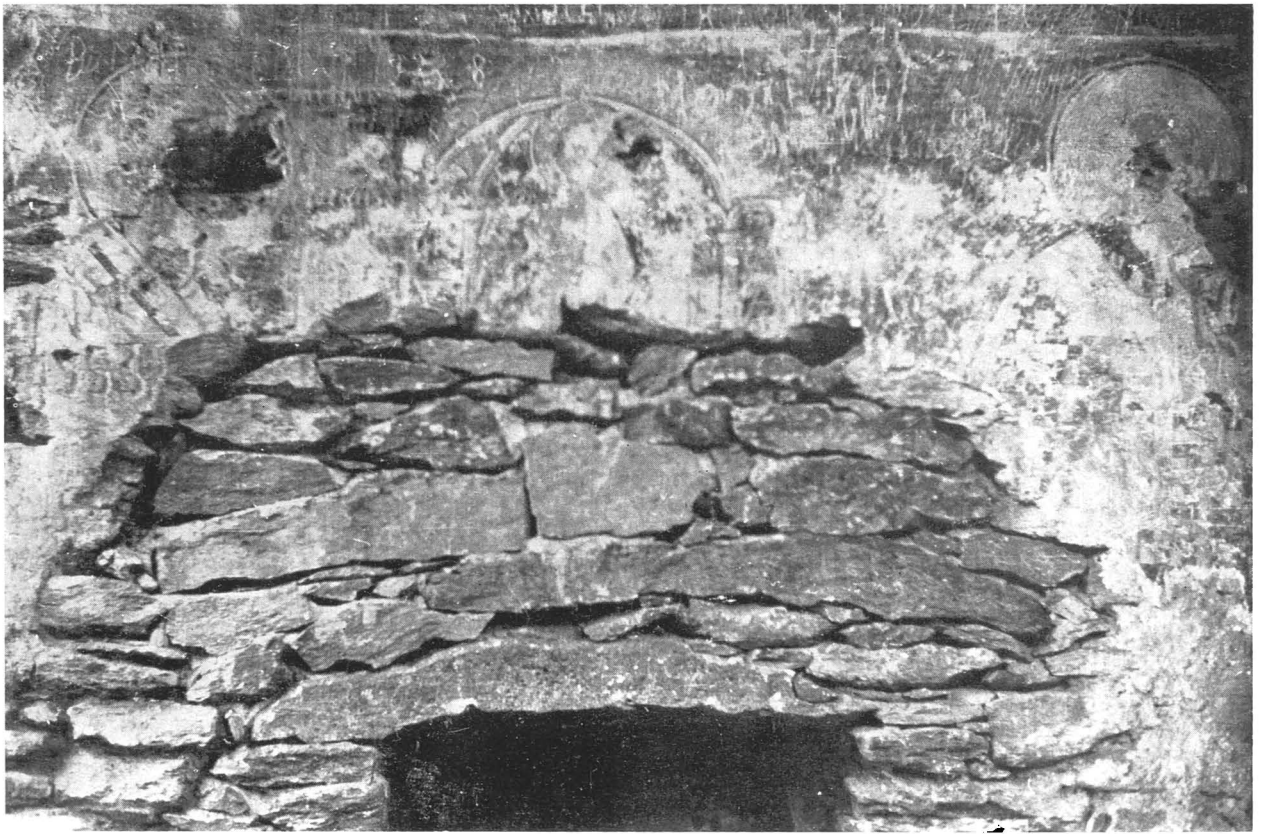


Fig. 4. — Riu de Mori, La Vision de saint Pierre d'Alexandrie (cliché de l'auteur).



Fig. 5. — Riu de Mori, Mandylion (reproduction d'après I. D. Ștefănescu).

geste de bénir, apparaissent : à droite, Basile le Grand — *василиѣ* et, à gauche, Jean Chrysostome — *і ва(н) златѣвскѣ*. Ils sont suivis, au nord, des saints hiérarques Grégoire Bogoslav — *гѣригоріѣ б(о)гослав(к)* et Nicolas — *ніколаѣ* et, au sud, d'Athanase — *атанасіѣ*, d'un évêque non identifié, et de Cyrille — *к[и]р[ил]кѣ*. Tous portent le sticharion, le phélonion-polystavrion et l'omophorion et tiennent des phylactères déroulés en se dirigeant vers l'axe de l'abside. Dans ce registre également a été emplacée au nord, au-dessus de la niche de la prothèse, tout de suite après l'image de saint Nicolas, la Vision de saint Pierre d'Alexandrie (fig. 4). Portant des vêtements épiscopaux, Pierre se tient devant l'autel sur lequel le Christ adolescent apparaît debout, sous un baldaquin, ayant le vêtement déchiré à l'épaule. Entre les deux a lieu le dialogue classique : *кто те ризѣ сп(а)с[е] риз[а] — а — ар[и]а без[сменѣ]*. Le registre s'achève par les

images très détériorées du diacre Romanos — ρω[μ]αν, au nord, et Étienne, au sud, vus de front. Ce dernier a été identifié comme tel par I. Radu, qui a dû pouvoir lire, en 1913, l'inscription, aujourd'hui disparue, portant son nom.

La décoration des trois niches, deux au nord et une au sud, creusées dans la partie inférieure des murs de l'abside, s'est presque entièrement perdue. Il n'en subsiste que des éléments de décoration sur l'arc de la niche sud et l'inscription désignant la scène qui a été peinte ici : *πρὸς ὑμῶν* [ε]. La Transfiguration constitue l'un des épisodes les plus importants de la vie publique de Jésus. Elle fait partie du cycle évangélique qui figure, de règle, dans le naos. Sa présence dans l'autel, dans la niche, acquiert, selon nous, la signification d'une icône illustrant le vocable de l'église. Donc, nous pouvons considérer que l'église a été dédiée à Jésus-Christ et qu'elle était sous le vocable de la Transfiguration⁸.

C'est toujours au programme iconographique de l'abside que se rattachent les scènes situées sur l'intrados de l'arc triomphal. Le Mandylion (fig. 5), imitant une serviette suspendue, fixée par des anneaux sur une barre, porte une image du Christ qui se remarque par des traits d'une grande beauté. Les autres compositions, quatre en tout, révèlent des tendances narratives caractéristiques pour la peinture paléologue. Dans la Pêche miraculeuse (pl. I), Jésus, dans la partie gauche de la scène, sur la rive du lac, prend par la main Pierre, venu à la nage à sa rencontre. Derrière lui on peut encore apercevoir la barque où se trouvent les autres apôtres. L'Hospitalité d'Abraham (pl. I) est conforme au schéma de la composition classique. Les trois anges sont assis autour d'une table ronde sur laquelle on voit, au centre, un vase et trois coupes; ils sont encadrés, à gauche et à droite, par Abraham et Sara. Le fond est formé d'architectures et une inscription désigne la scène : *στ[α] [τρ] οημ*. La Guérison de l'aveugle-né (pl. I) est située dans un paysage montagneux. Jésus est en train d'oindre les yeux du malade qui fait ensuite des ablutions à la fontaine afin de recouvrer la vue. Dans la Guérison du paralytique (pl. I) Jésus est accompagné de ses disciples. A un signe du Christ le paralytique se lève et s'en va emportant son lit. L'action se passe toujours dans un paysage montagneux où apparaît aussi la traditionnelle construction avec un portique qui abritait le bassin.

Une fois terminée cette présentation du programme iconographique de l'abside, il est naturel de nous demander ce que le peintre s'est proposé d'illustrer par les sujets choisis.

La partie la plus importante d'une église, l'autel, est l'endroit où se déroule le drame eucharistique. Depuis les temps les plus anciens les programmes iconographiques des absides avaient contenu des allusions au sacrifice liturgique. Au XIII^e siècle apparaissent des thèmes nouveaux, qui s'amplifieront au cours des XIV^e et XV^e siècles, sans que se produise, toutefois, un changement dans leur signification symbolique⁹. On en arrivera ainsi à l'illustrer non seulement les deux thèmes essentiels — l'Eucharistie et l'Incarnation — mais aussi les textes des prières et des principales cérémonies liturgiques¹⁰.

La peinture de Riu de Mori reflète avec clarté ces tendances. En peignant la Communion des Apôtres et la suite des évêques avec l'Amnos au centre, autant de thèmes qui se rattachent à l'Eucharistie, le peintre a respecté l'iconographie byzantine classique, illustrant par là le rituel qui a lieu dans l'espace de l'autel. La signification de la Communion des Apôtres est symbolique: le pain et le vin sont le Corps et le Sang du Christ, témoignage du sacrifice fait pour la rémission des péchés du monde, tandis que dans le Mélismos l'enfant est immolé, ainsi que l'a expliqué au XIV^e siècle Nicolas Cabasilas, précisément pour annoncer le sacrifice qui se consommera par la Crucifixion. Figuré sur le diskos, il est le pain qui par l'effet de l'épiclese devient le Corps du Christ. En une seule image on a illustré deux idées: celle du Sacrifice et celle de l'Incarnation, parce qu'en représentant Jésus-Enfant on remémore le fait qu'il a été offert en don dès sa naissance¹¹. De même, par la Vision de saint Pierre d'Alexandrie — sacrificeur, en tant que prêtre, et victime, en tant que martyr —, le peintre met en évidence le double rôle de Jésus — victime et sacrificeur — ainsi qu'il est dit dans la prière secrète lorsque l'on chante l'Hymne des Chérubins¹², reliant ainsi l'image à un moment précis de la liturgie. Du reste, ce thème est fréquent dans l'iconographie de la prothèse ou du diakonikon, surtout à partir du XIV^e siècle. Peinte là ou dans l'autel, elle acquiert une valeur symbolique, devenant une allusion à l'Eucharistie, tandis qu'elle prend une autre signification

lorsqu'elle est peinte dans le pronaos, à côté des conciles œcuméniques¹³. Le lien qui existe entre le Mélismos, la Communion des Apôtres et la Vision de saint Pierre d'Alexandrie est évident, souligné non seulement par le symbolisme des images mais aussi par l'insistance avec laquelle on a fait usage du baldaquin¹⁴. Celui-ci apparaît quatre fois dans un espace réduit, ce qui rend sa présence presque ostentatoire dans chacune des trois scènes qu'il réunit de la sorte sous le signe d'une idée commune : le sacrifice eucharistique. L'idée est partout présente dans l'illustration des absides de l'autel dans les églises orthodoxes et l'iconographie est courante à l'époque qui nous intéresse. Cependant S. Dufrenne, ayant remarqué le lien qui existe entre la Vision de saint Pierre d'Alexandrie et la prière pour la rémission des péchés précédant la Communion, du Rouleau liturgique de Jérusalem, relie cette image aussi au problème de la rémission des péchés¹⁵.

Mais ce qui attire tout particulièrement notre attention dans le programme iconographique de l'abside à l'église dont nous nous occupons, c'est le fait qu'en dehors des trois thèmes que nous avons analysés, le peintre semble avoir concentré son attention uniquement sur les représentations angéliques, auxquelles il a, en effet, réservé une très grande surface. C'est là qu'intervient, comme toute, son originalité, non encore mise en évidence jusqu'à présent. En renonçant à l'illustration des scènes au contenu symbolique qui auraient trouvé tout naturellement leur place dans l'espace de l'autel, il peint, en continuation de la Communion des Apôtres, des anges imposants et un séraphin de grandes dimensions. L'importance qui leur a été accordée nous oblige à n'y pas voir de simples témoins de l'office accompli par Jésus. D'ailleurs, le peintre les a nettement séparés du groupe des apôtres, en les isolant aussi bien par leurs dimensions que par l'espace qu'ils occupent. Les apôtres ont des dimensions réduites et sont profilés sur un fond d'architectures, cependant que les anges flottent à travers un espace libre. Le caractère monumental du séraphin se fait remarquer d'une manière toute spéciale. Tous ces représentants des puissances célestes semblent imposer leur présence, dominant l'abside par leurs immenses ailes. En les considérant dans un contexte où l'accent est naturellement posé sur le sacrifice du Christ, ils apparaissent comme

une illustration du Trisagion et, par conséquent, comme une allusion au si connu Éloge du Sacrifice. Pendant qu'il est chanté, le Christ est loué par les séraphins, glorifié par les chérubins et adoré par toutes les puissances célestes : « Dieu saint, vous qui reposez parmi les saints, vous qui êtes loué par les séraphins chantant le Trisagion ; qui êtes glorifié par les chérubins et adoré par toutes les puissances célestes <...> acceptez de notre bouche de pécheurs l'hymne trois fois sainte et <...> pardonnez-nous toutes les fautes commises »¹⁶. C'est précisément la raison pour laquelle les archanges tendent leurs bras recouverts par les bords des vêtements (l'archange du sud) ou encore, portant la tenue de diacre, ils offrent de l'encens dans leurs encensoirs (les anges-diacres sur le mur nord¹⁷ et dans l'ébrasure de la fenêtre sud). Mais dans la même prière on demande aussi le pardon des péchés du monde et, fait significatif, c'est justement à ce moment que, par le chant du Trisagion, les laïques participent d'une manière effective à la célébration de la liturgie, unissant leurs voix au concert des milices célestes. C'est le moment où, comme expliquait Nicolas Cabasilas, « les anges et les hommes sont devenus une seule Église, un chœur unique... Voilà pourquoi nous chantons cet hymne après l'ostension et l'entrée de l'Évangile, comme pour proclamer qu'en venant parmi nous, le Christ nous a placés avec les anges et nous a établis dans les chœurs angéliques »¹⁸. Ainsi, le peintre a souligné tant l'idée de sacrifice, déjà illustrée dans les autres images, que celle du pardon des péchés, suggérée, elle aussi, par la Vision de saint Pierre d'Alexandrie.

Nous reviendrons encore sur cette interprétation lorsque, en nous occupant des conditions historiques dans lesquelles a été peinte l'église et en établissant quels étaient ses fondateurs, nous pourrions expliquer aussi les causes qui ont déterminé une accentuation si évidente de la prière pour la rémission des péchés et le choix des thèmes iconographiques destinés à l'illustrer.

Les scènes peintes sur l'intrados de l'arc triomphal correspondent, elles aussi, à la signification symbolique de la décoration de l'abside. Ainsi, la Guérison du paralytique et celle de l'aveugle-né nous présentent le Christ en tant que principe de la vie mais, comme il s'agit de miracles accomplis en Judée, un jour de Sabbat, la furie déchaînée parmi les pharisiens

semble une préfiguration du conflit qui aboutira par sa crucifixion¹⁹. Or, c'est précisément ce sacrifice que l'archange, l'ange, le séraphin, peints en continuation sur le mur sud de l'autel, glorifient dans leur hymne.

L'Hospitalité d'Abraham, symbolisant la Trinité et l'Eucharistie, trouve naturellement sa place dans l'iconographie de l'autel. Dès l'antiquité, la scène figure dans le chœur des églises, faisant partie de l'iconographie liturgique et remémorant aux fidèles que le sacrifice eucharistique est offert à la Trinité²⁰. Cependant son secret est dévoilé justement par le chant du Trisagion. D'autre part, en peignant la scène comme pendant direct aux miracles du Christ, l'artiste a souligné le parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testament, procédé courant au XIV^e siècle, la concordance entre les deux Testaments étant indiquée exactement par le texte de la même hymne²¹.

La Pêche sur le lac de Tibériade est une figuration de la résurrection du Christ et l'emplacement du thème iconographique dans la proximité de l'autel est courante, s'expliquant par le lien qui existe entre l'autel et le moment de la résurrection²².

Le Mandylion est l'un des symboles les plus importants de l'iconographie byzantine. André Grabar²³, s'occupant de cette image « non faite par les mains » affirme qu'elle peut avoir de multiples significations, en fonction du contexte et de la place où elle est peinte, à savoir : de symbole théologique, eucharistique et prophylactique. En tant que symbole théologique, le Mandylion est en général placé sur l'intrados de l'arc qui précède l'autel, sous le tambour, et, dans les églises qui n'ont pas de coupole, sur le mur est de la nef, au-dessus de l'autel²⁴. Dans les églises avec coupole, lorsque le Mandylion est peint près de l'autel, il figure la victime eucharistique²⁵. A Riu de Mori, même si l'église n'a pas de coupole, le Mandylion peut être considéré comme symbole de l'eucharistie, puisqu'il est peint sur l'arc triomphal et fait partie de l'iconographie de l'autel. Mais si on le considère relié à la peinture du mur est de la nef, il pourrait figurer aussi le Verbe incarné. Quoique cette peinture soit trop détériorée pour pouvoir être étudiée en détail, elle garde néanmoins quelques fragments de scènes qui illustraient les moments de glorification de Marie, justement parce que c'est elle

qui a rendu possible le mystère de l'Incarnation²⁶.

Ainsi donc, le peintre a réussi à réaliser un programme iconographique simple, mais d'une grande unité symbolique et étroitement lié à la liturgie dont il a illustré ou suggéré les moments importants par les images choisies. Il ne s'est pas éloigné du schéma iconographique byzantin classiques pour la décoration de l'autel mais il a accentué d'une manière spéciale l'idée de sacrifice et de rémission des péchés. Au point de vue du contenu, le programme de l'abside dans l'église de Riu de Mori correspond en tous points aux préoccupations théologiques du XIV^e siècle.

C'est toujours à ce siècle que peuvent être attribués les traits stylistiques de l'ensemble mural. Sans procéder à une analyse détaillée du style des fresques, nous présenterons une partie seulement des éléments qui rendent possible leur datation au XIV^e siècle. Dans ce but, nous nous arrêterons d'abord aux quatre compositions, mieux conservées, qui décorent l'arc de triomphe (pl. I). Conçues sur des surfaces de petites dimensions (1,12 × 1,2m), délimitées par l'habituelle bande rouge, elles ont été traitées d'une manière très minutieuse, une importance particulière étant accordée à l'exécution des détails. Et cependant on ne saurait affirmer que c'est la surface réduite de l'arc qui contraint le peintre de recourir à de pareilles solutions, puisque nous trouvons le même système de limiter les scènes à de petites surfaces aussi sur le mur est de la nef. C'est un procédé qui fait son apparition au début du XIV^e siècle et qui s'accroît après 1340²⁷.

Aussi bien la Guérison de l'aveugle-né que celle du paralytique ont pour fond un paysage rocheux combiné avec des architectures. Dans la seconde scène, cette architecture présente une structure fantaisiste, caractéristique de la peinture paléologue. Elle se compose de deux parties qui semblent réunies par un hasard ; l'une développée sur l'horizontale, dont la surface reçoit les vibrations de quatre hautes ouvertures, finies en arc demi-circulaire, la seconde, dirigée en un autre sens, ayant au premier plan le côté le plus court, formé de deux colonnes élevées qui soutiennent l'arc sur lequel s'appuie le toit, et un côté plus long, projeté au fond, au moyen de la perspective. Cette dernière est masquée par le premier édifice, seules demeurant visibles les terminaisons

en arc demi-circulaires des cinq ouvertures²⁸. Le toit bizarre laisse la même impression qui se dégage, par ailleurs, de toute l'architecture — l'espace qui circule librement parmi des formes mises ensemble, pas tellement pour des raisons fonctionnelles que pour délimiter l'espace général dans lequel se déroule l'action, mais aussi avec le rôle de l'en souligner le point culminant. Ici l'architecture encadre le paralytique qui s'en va en emportant son lit, l'attention étant donc concentrée exactement sur le miracle accompli. Dans la Guérison de l'aveugle-né aussi, l'élément architectural met en relief l'instant où Jésus oint les yeux du malade. Il se crée ainsi un lien étroit entre l'architecture et les personnages, l'espace n'étant pourtant pas soumis à une véritable ordonnance. Nous voyons la même chose dans une scène qui se trouve sur le mur est de la nef. Là nous trouvons un fond réalisé seulement de deux architectures, plus exactement de deux édifices, encadrant la scène à droite et à gauche, l'une ayant un toit simple, en deux pentes, l'autre une création purement imaginaire, constituée de trois murs, l'un frontal et deux latéraux, dirigés vers celui qui regarde. Cette fois c'est le personnage principal, la Vierge, qui est mis en évidence par le vide laissé entre les deux édifices qui forment, au fond un espace central où Marie seule se profile. Les silhouettes des personnages qui l'entourent, disposées symétriquement à sa droite et à sa gauche se confondent avec l'architecture des deux édifices (pl. II). Comme dans toutes les autres scènes il y a dans la composition un équilibre parfait. Un autre type d'arrière-plan architectural est celui pour la Communion des Apôtres. L'architecture simple qui double chaque groupe d'apôtres a uniquement le rôle de créer un espace commun, neutre.

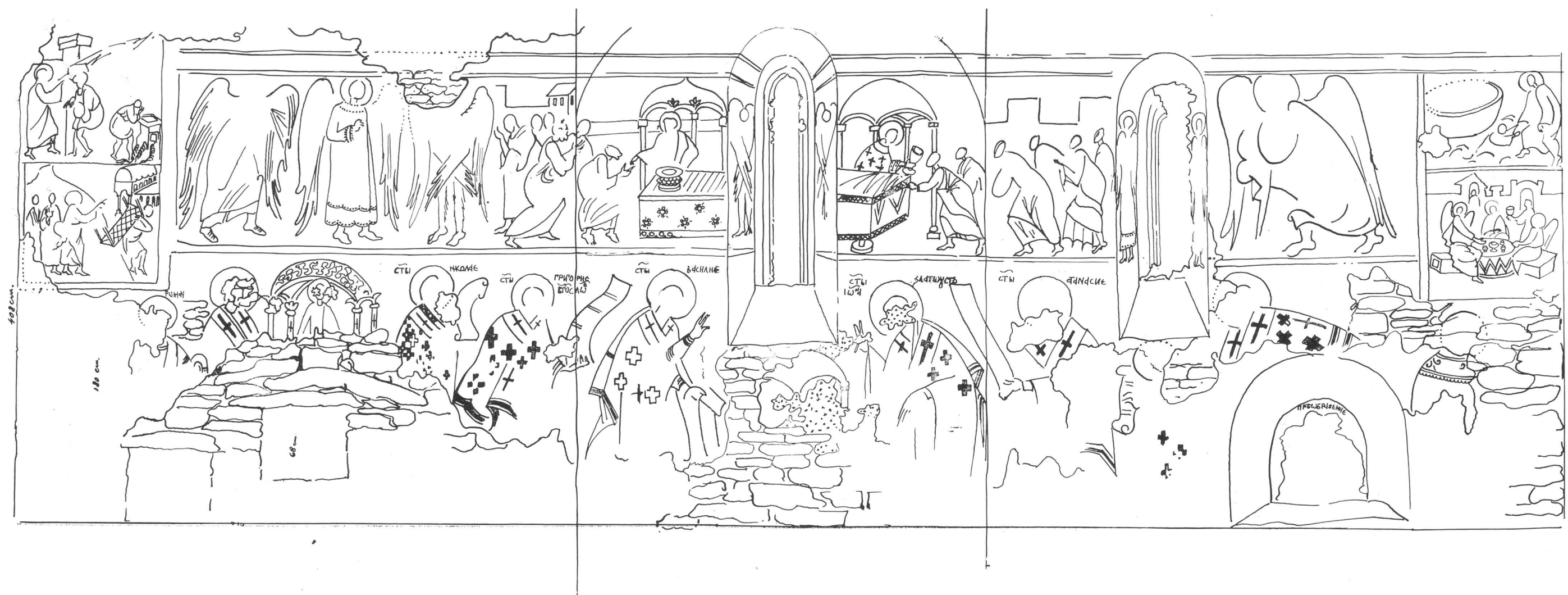
Un autre élément caractéristique pour la manière de traiter l'espace dans la peinture du XIV^e siècle, et que nous trouvons à Riu de Mori, est l'imprécision en ce qui concerne le lieu où se passe une action, par la confusion créée à dessein dans un espace qui peut être considéré tout à la fois « intérieur-extérieur »²⁹. Pour ne donner qu'un exemple, nous citerons la scène du mur est de la nef, dans le registre supérieur, où Marie est assise sur un trône, portant l'Enfant sur ses bras. Malgré son mauvais état de conservation, on peut encore identifier un fragment de colonne,

qui a dû faire partie d'un portique, ainsi que le trône monumental. Par conséquent, le peintre a combiné un élément d'intérieur avec l'image d'une architecture extérieure, avec l'intention de souligner, par le caractère monumental du trône, uniquement l'importance du personnage principal, la Vierge à l'Enfant (pl. II).

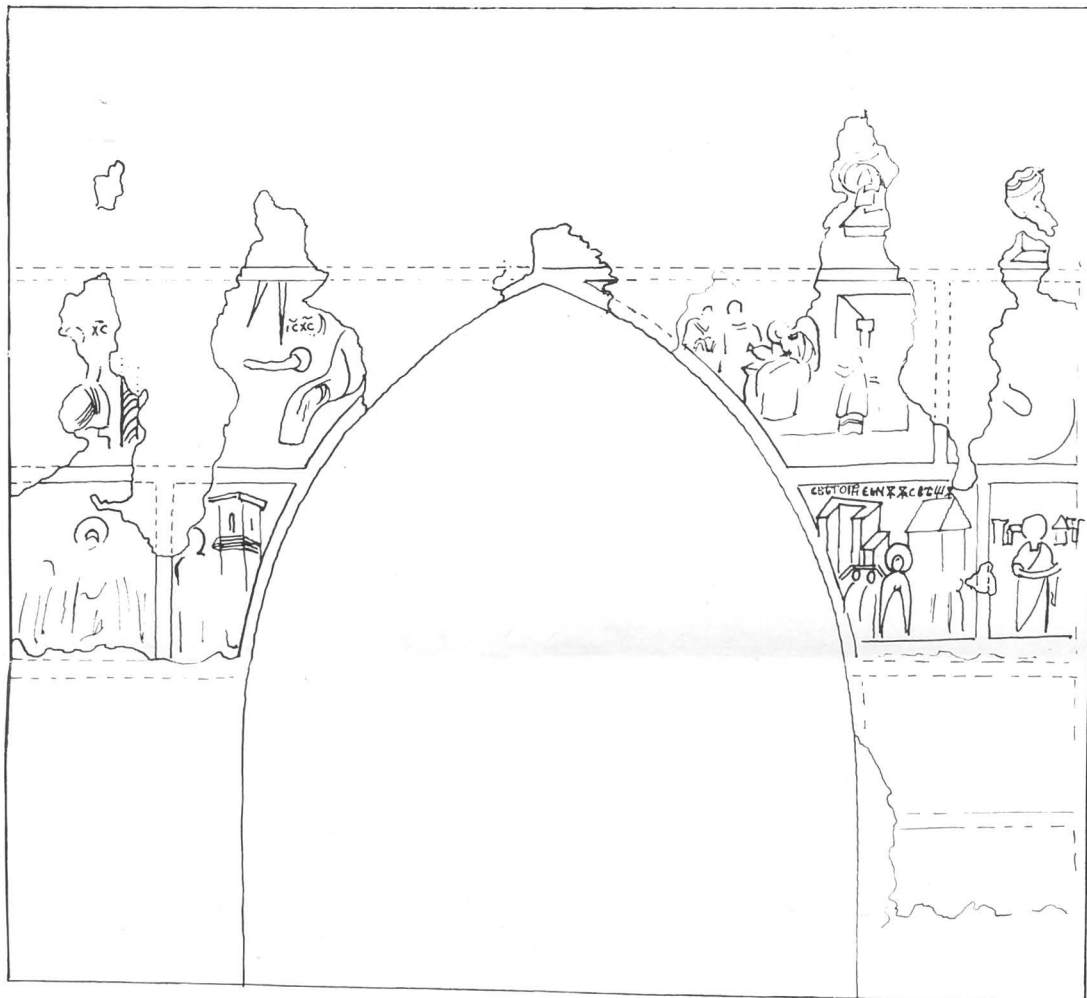
Nous nous attarderons également quelques instants sur la manière de traiter les vêtements. Dans la Communion des Apôtres, ceux-ci se dirigent vers Jésus à vive allure³⁰. L'artiste a su accentuer l'effet de dynamisme en courbant leurs silhouettes et en faisant mouler leurs vêtements sur les parties du corps qui sont surtout sollicitées par la marche. C'est ainsi qu'il ponctue les genoux et laisse le tissu suivre la ligne de la jambe en mouvement, quelques plis, à peine esquissés, lui suffisant. Les drapés sont réalisés par des dégradés de nuances, les couleurs les plus usitées étant le rouge, le vert et le jaune. Le blanc est magistralement manié, appliqué avec courage sur des surfaces assez larges, surtout pour les vêtements des anges. Les saints hiérarques portent, comme de coutume, le phélonion-polystavrion et l'omophorion. Les phélonia sont blancs, décorés de croix, et les dessins n'apparaissent pas encore sur les tissus, ainsi qu'on le verra dans la peinture du XV^e siècle, à Densuş³¹.

Les visages des personnages ont été détruits avec intention, de sorte qu'une analyse de leurs types s'avère pratiquement impossible. Il n'en reste qu'un seul, le portrait du Christ du Mandylion, malheureusement mutilé, lui aussi, mais pouvant néanmoins témoigner encore des évidentes qualités de son auteur (fig. 5). Les cheveux longs, noirs, encadrent un ovale parfait aux traits nobles, aux sourcils courbés en arc, le nez osseux et long, une moustache noire qui donne un contour précis à la bouche. Les yeux ont été détruits, seuls en subsistent les cernes profonds, mais on peut encore distinguer la ligne des yeux tirés vers les tempes, exécutés par l'artiste au moyen de deux traits de pinceau vigoureux. Le modelé est délicat et on remarque un certain graphisme obtenu par des traits de pinceau très fins, parallèles et blancs, au front et autour des yeux.

Toutes ces caractéristiques sont spécifiques de la peinture paléologue du XIV^e siècle et nous permettent, par conséquent, de dater nos fresques dans le cadre



Pl. I. Riu de Mori, peinture de l'abside
(dessin M. Buculei).



Pl. II. Riu de Mori, peinture du mur est de la nef
(dessin M. Buculei).

de ce siècle, surtout dans sa seconde moitié.

Cependant, adressons-nous aussi aux sources documentaires. Au début du XIV^e siècle, le village Rîu de Mori figure dans les documents en tant que possession de la famille Cinde. D'un acte donné par le roi Ludovic, en 1359, nous apprenons qu'il a rendu à la veuve de Mihail, fils de Nicolae Cinde de Rîu de Mori, les domaines Rîu de Mori, Nucșoara et Ohaba Sibișel³². Ainsi donc, le père de Mihail avait eu en possession le domaine Rîu de Mori avant 1359³³ et Mihail avait été condamné à mort, avec d'autres «cnezi» (nobles roumains) du district de Hațeg, sans doute par André Lackfy (1356—1359), voïvode de la Transylvanie³⁴.

En 1394, par un acte donné à Hațeg, Frank, voïvode de Transylvanie, confirme les droits de propriété de Ioan et Cinde, les fils de Cinde, fils de Mihail, sur «villa libera» Nucșoara. Ioan et Cinde étaient des «cnezi» du castrum Hațeg, du fait de posséder le domaine Rîu de Mori³⁵.

A partir du siècle suivant, les documents relatifs à la famille Cinde se multiplient. En 1404, Sigismond émet un nouvel acte de donation du domaine Nucșoara aux deux frères («novae nostrae Donationis titulo, in perpetuum duximus conferendam ipsosque in Dominium ejusdem») ³⁶. En 1406, le voïvode de Transylvanie les exemptera des impôts dus en qualité de «cnezi»; en 1412 est confirmé l'acte de 1406, tandis qu'en 1415 les deux documents sont confirmés par Nicolae Csáki³⁷. De 1439 il nous reste deux documents: un par lequel Albert, roi de Hongrie, confirme Ioan Cinde, son fils Ladislau et Cinde, fils de Cinde, dans la possession de leurs domaines patrimoniaux de Țara Hațegului, en signe de reconnaissance pour les faits d'armes accomplis au cours de différentes expéditions, et un autre, par lequel il confirme — à l'avenir aussi — leurs droits de péage sur le pont de Porțile de Fier. Aussi bien les documents de possession des domaines que le diplôme accordé par Sigismond pour la conservation du pont avaient été perdus en 1438, au cours de l'invasion turque en Transylvanie³⁸. Dans les luttes contre les Turcs, sous Ioan de Hunedoara, les représentants de la famille Cinde continuent à s'affirmer. En récompense pour leurs mérites militaires dans la campagne de Varna, Ioan, fils de Cinde, Ladislau, Chenderes et

Nicolae, les fils de Ioan, reçoivent en 1447 le village Sîntă Mărie Orlea, les domaines Totești, une moitié de Cîrnești et de Piciș, ainsi qu'une part des domaines Fizești, Galați et Poieni³⁹. Dans un autre document, de 1451, il s'agit de nouvelles récompenses accordées à Chenderes et à son frère Ladislau. A partir de cette date Nicolae n'est plus mentionné. Vers la fin du siècle, par leurs fils Mihail et Petru, la famille commence à se désagréger et, dans un document de 1493, Mihail apparaît sous le nom de Kendefy, ce qui signifie qu'il avait été déjà reçu dans les rangs de la noblesse magyare, les donations faites par le roi ayant été une récompense pour les actions de ses parents, d'abord, et pour les siennes, ensuite⁴⁰.

Ce qui se détache avec clarté des documents est le fait que la famille Cinde avait des droits de propriété et jouissait de certains privilèges dès le XIV^e siècle, en leur qualité de «cnezi du castrum Hațeg», puisque les nombreux documents du XV^e siècle ne feront que attester ou sanctionner des droits déjà obtenus. On peut donc déduire qu'en dépit de cette remarquable ascension de la famille, il serait difficile de considérer l'ensemble mural de Rîu de Mori comme réalisé au XV^e siècle et moins encore dans sa seconde moitié, ainsi qu'on l'avait cru⁴¹. Il va de soi qu'après 1490 les descendants de la famille, entrés dans les rangs de la noblesse magyare, n'allaient plus s'intéresser à la peinture d'une ancienne fondation orthodoxe. La même chose pour leurs prédécesseurs, Ladislau, Chenderes, Nicolae et leur père, Ioan Cinde, qui, ayant reçu en 1447 le village de Sîntă Mărie Orlea, donation de première importance, sont censés avoir tout naturellement dirigé leur attention vers cette nouvelle possession⁴².

Dans la première moitié du XV^e siècle, Ioan et Cinde, fils de Cinde de Rîu de Mori, s'affirment comme de véritables personnalités, jouant un rôle important dans la vie du pays et obtenant, ainsi qu'on vient de le voir, de nombreuses donations et exemptions. Néanmoins, lors de la confirmation de leurs droits de propriété sur Nucșoara (1394), ils étaient «cnezi» du castrum Hațeg et, par conséquent, auraient pu — si à cette date l'église n'avait pas encore été décorée — s'occuper de la peinture. D'autant plus que la considérant comme église de la cour⁴³, élevée dès le début du XIV^e siècle, et supposant qu'à

cette date les premiers représentants de la famille n'avaient plus été en mesure de la décorer, étant obligés de dépenser des sommes assez élevées pour la construction de la cour, de la citadelle et de l'église, point n'était besoin que leurs successeurs aient laissé s'écouler trop de temps pour parfaire leur fondation. Au contraire, en tenant compte des circonstances spéciales dans lesquelles vivaient les « cnezi » roumains en Transylvanie⁴⁴, il était plutôt normal qu'ils aient profité, pour ce faire, du premier moment propice. Et, si nous excluons comme période possible pour la réalisation de l'ensemble mural, le milieu du XIV^e siècle, lorsqu'ont eu lieu des répressions contre les « cnezi » roumains de Hațeg et des alentours (1356—1359, 1370, 1377) — Mihail Cinde étant lui-même tué — il nous reste, en tant que période possible pour la réalisation des fresques, la fin du XIV^e siècle, plus exactement après 1377, donc les deux dernières décennies. Les donateurs des fresques peuvent être, en ces conditions, soit le propre fils de Mihail — Cinde —, soit ses neveux — Ioan et Cinde —, et la décoration de l'église peut être envisagée non seulement comme un moyen d'affirmation de la famille mais aussi comme un acte de piété pour la mémoire de celui qui avait été tué. D'autant plus qu'être exécuté pour une raison d'infidélité envers la couronne magyare était, en même temps, un témoignage de fidélité aux intérêts de la communauté roumaine et, implicitement, à la foi orthodoxe.

En considérant les faits sous cette lumière et en entendant la liturgie comme un rituel officié aussi bien pour les vivants que pour les morts⁴⁵, il nous est plus aisé de comprendre pourquoi, outre les thèmes obligatoires, on a choisi pour la décoration de l'abside des représentants des puissances célestes⁴⁶, pourquoi on a insisté sur la prière pour la rémission des péchés. Ce n'est pas par hasard qu'ils ont été peints sur la paroi nord, au-dessus de la Vision de saint Pierre d'Alexandrie qui, à son tour, surmonte la niche de la prothèse. Au cours de l'office de la prothèse on faisait mention des fondateurs et on commémorait les défunts, tant ceux qui avaient trépassé « dans l'espoir de la vie éternelle » que ceux qui avaient été pris au dépourvu, morts accidentellement — à l'instar de Mihail Cinde — avant d'avoir reçu la communion, donc la grâce : « Pour la commémoration des morts et pour la

rémission des péchés de tous ceux qui sont morts depuis le commencement des siècles, dans la vraie foi : des ancêtres, des grands-parents et des parents <... > de tous ceux qui se sont endormis avec l'espoir de la résurrection et de la vie éternelle ; des fondateurs de ce saint lieu ; des bons chrétiens qui ont été recouverts par les flots, par la mer <... > tués par les brigands, brûlés dans les incendies <... > de ceux qui ont péri étranglés par leur prochain... »⁴⁷. La prothèse étant elle-même considérée comme symbole du lieu de sacrifice du Christ, l'Hymne des Séraphins n'était rien d'autre que « le chant des anges au sépulcre »⁴⁸.

Remarquons aussi qu'à cette époque — la fin du XIV^e siècle — dans le sud de la Transylvanie aussi bien que dans les régions avoisinées — le Banat et le nord de l'Olténie — la présence de doctrines hétérodoxes a contribué à l'interprétation hérétique du dogme orthodoxe ayant trait à l'origine et au rôle des anges et des démons, interprétation très répandue, surtout dans la large masse du peuple. C'est dans la lutte contre de pareilles hérésies locales que s'est distingué le moine Nicodim, fondateur de Vodița et de Tismana⁴⁹. Mais Tismana — véritable « organisme de liaison » — sous forme de propagande orthodoxe — entre le voïvode de Valachie et les « cnezi » roumains de l'autre côté des montagnes — se trouvait « éloignée de Hațeg à peine à un jour de marche à travers des sentiers cachés dans la montagne »⁵⁰, de sorte que l'activité du moine Nicodim ne saurait être demeurée sans écho aussi de l'autre côté des Carpates. D'autant plus qu'en Transylvanie, où l'église catholique essayait de s'imposer à tout prix, la lutte pour garder inaltérée la foi orthodoxe pouvait prendre les formes les plus variées.

Dans une pareille atmosphère ce n'est pas étonnant que tous ceux qui ont contribué à l'élaboration du programme iconographique des peintures de l'abside de Rîu de Mori aient choisi, pour illustrer leurs idées, des représentations des différents ordres célestes⁵¹. Cependant, considérées à travers le prisme du dogme orthodoxe, ces images étaient opposées, en somme, aux conceptions hérétiques. C'est ainsi que la liaison entre les représentants des puissances célestes et la Vision de saint Pierre d'Alexandrie devient, une fois de plus, évidente. Suzy Dufrenne explique la présence d'Arius dans l'attitude



Fig. 6. — Densuș, l'église orthodoxe (cliché Cornelia Șoancă)

d'un condamné, dans la scène citée, non seulement comme une allusion à la rémission des péchés mais aussi comme l'illustration du fait que la communion est refusée aux hérétiques, de même que Pierre l'a refusée à Arius, donc comme une condamnation de l'hérésie de l'arianisme et par elle de tous les mouvements hérétiques⁵². A Rîu de Mori, l'image d'Arius a disparu, une fois avec la surface de la fresque détruite en cette partie de l'autel. Il n'en subsiste que son nom, écrit dans le dialogue entre Jésus et Pierre.

En conclusion, comme suite de l'analyse stylistique et des documents historiques, l'ensemble de Rîu de Mori s'affirme en tant que monument de peinture paléologue riche en significations symboliques, appartenant à la fin du XIV^e siècle. Inaltéré par les influences occidentales, il apporte pour la première fois en Transylvanie, à moins que des recherches ultérieures ne nous réservent des surprises, un style pittoresque, la conception d'un miniatu-

riste dans la solution des compositions de petites dimensions, avec des arrière-plans d'architecture et de paysages, avec des détails minutieusement exécutés et un évident penchant pour la narration. Nous ne nous attarderons pas à établir le milieu géographique d'où provient le peintre, mais nous soulignerons néanmoins que le donateur a confié la peinture de l'église à un artiste de confession orthodoxe, connaissant le style et l'iconographie byzantins. Nous ne pouvons que regretter l'état si fragmentaire de l'ensemble mural de Rîu de Mori, la perte du tableau des donateurs, qui a dû être peint dans la nef et qui nous aurait fourni d'importants renseignements concernant la famille des fondateurs et la date exacte où l'église a été peinte.

DENSUȘ

« En l'an 6952 (1443) au mois d'octobre 23 a été peinte l'église Saint-Nicolas. . . »

La date exacte de l'exécution de l'ensemble mural de l'église Saint-Nicolas de Densuş étant connue, nous ne nous arrêterons plus, dans la présente étude, sur les opinions des chercheurs qui s'en sont occupés avant nous et qui, ne connaissant pas l'existence de l'inscription, ont attribué des dates diverses à la peinture. L'église, de petites dimensions, est de plan central avec une abside demi-circulaire à l'est, ayant au milieu du naos quatre piliers massifs qui soutiennent une tour élevée (fig. 6). L'espace demeuré à l'extérieur des quatre piliers a reçu une voûte en demi-cylindre, assez gauchement réalisée.

De l'ensemble mural qui décorait jadis l'intérieur de l'église il en reste quelques fresques dans l'autel et dans le naos, sur le mur est et sur les piliers.

En 1906, Groh István attire l'attention sur l'existence de « peintures purement byzantines d'excellente qualité » dans les églises de Rîu de Mori et de Densuş. Il remarque, dans l'autel de cette dernière église « des saints de grandeur naturelle, se dirigeant vers le centre, de même qu'à Colţ » (Rîu de Mori) ainsi que des bustes très détériorés, et, dans le naos, sur le mur est, « trois registres avec des bustes de saints grandeur nature »⁵³.

Sept ans plus tard, I. Radu apporte quelques précisions au sujet de la peinture du naos, en signalant sur le mur est : des saints militaires, des martyres (Thècle), des prophètes ou apôtres et d'autres saints — l'archange Michel, Nicolas, Constantin et Hélène⁵⁴.

I. D. Ştefănescu s'occupe de plus près de l'étude des fresques de Densuş et donne une description plus détaillée ainsi qu'une interprétation de leur iconographie. L'auteur remarque dans l'autel : sur la voûte, le portrait d'un jeune personnage présumé avoir fait partie d'une composition avec plusieurs personnages, ne pouvant plus être identifié ; un registre avec les bustes des évêques et le registre inférieur, comprenant des saints évêques (Athanase le Grand, Tarsios), des diacres avec des pathènes et des encensoirs (Prochoros), des anges-diacres et un candélabre à trois cierges. Il remarque, pour la première fois, la signature de l'artiste — Ştefan. Dans le naos, d'une part et de l'autre de l'arc triomphal, il voit : quatre saints médecins, deux martyrs (Myron?), deux apôtres (Paul), trois figures effacées, deux saints militaires ainsi que l'archange Michel. I. D. Ştefănescu considère que le peintre a

illustré dans l'autel la cérémonie de la Grande Entrée, tandis que dans le naos, en peignant les registres avec les bustes des saints et les saints militaires, il a reproduit l'ordonnance habituelle pour la zone inférieure de peinture d'une église orthodoxe⁵⁵.

Virgil Vătăşianu croit que sur la voûte de l'autel a été peinte « Marie trônant avec l'Enfant » cependant que le registre inférieur « comprend (comme d'habitude) les figures des principaux patriarches et théologiens, à côté des archidiacres martyrs ». Dans le naos, il remarque les mêmes registres avec des bustes et des saints en pied, sur le mur est. L'auteur suppose que les quatre anagyres représentés sur le côté nord sont Côme et Damien et, peut-être, Abachir et Jean ou Pantéléimon. Il identifie encore, au nord, l'apôtre Paul et saint Nicolas et au sud, Constantin et Hélène (?), une martyre (Thècle) et Georges, Démètre et Tiron. Grâce à la disposition des saints en « rangées superposées », il établit des analogies entre la peinture du naos de Densuş et celle de Feleac et de Dolheştii Mari⁵⁶.

Après le nettoyage des peintures, au cours de l'été 1956, Vasile Drăguţ complète le schéma iconographique en donnant une nouvelle interprétation de l'ensemble mural de Densuş. Il est d'avis, lui aussi, que dans l'autel, sur la voûte, a été peinte la Vierge Marie à l'Enfant, trônant entre les archanges et les prophètes ; puis la Communion des Apôtres, un registre avec les bustes des prophètes et, dans le registre inférieur, des saints hiérarques, dont : Nicolas, Arsène, Athanase, Grégoire (?), diacres (Étienne (?)), l'autel avec le Christ-Enfant couché sur le diskos entre deux anges, un candélabre et le Christ au tombeau. Dans le naos, il signale, dans la partie droite de l'abside, deux registres avec quatre anagyres (l'un d'eux étant probablement Pantéléimon), un registre avec des bustes de saints de moindres dimensions (Kison (?), Caliporta, Paul et Pierre (?)) et un registre avec des saints en pied (Procopie, Théodore, Nicolas), et, dans la partie gauche, dans le registre supérieur, une martyre portant couronne, dans le registre suivant trois saintes, dans le troisième registre cinq bustes de saintes (Euphémie, Donosie, Anastasie) et, dans le registre inférieur, debout, l'archange Michel, Georges, Démètre et Théodore. L'auteur est d'avis que la peinture du naos et celle de l'autel formaient un ensemble icono-

graphique unitaire qui résolvait les principales exigences symboliques concernant la décoration d'une église ⁵⁷.

Les recherches que nous avons effectuées au cours de l'été 1973 nous ont conduit à de nouvelles conclusions au sujet de l'interprétation du programme iconographique des peintures de Densuş.

Nous avons concentré, tout d'abord, notre attention sur les segments de peinture plus détériorés de l'autel, sur lesquels on avait moins insisté jusqu'à ce moment, peut-être justement à cause de leur mauvais état de conservation. Nous avons donc commencé par étudier le registre des bustes qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, n'a pas été signalé du tout ou bien ne l'a été qu'en passant, en tant que registre aux bustes d'évêques ou de prophètes. Nous avons ainsi découvert dans l'axe de l'abside le buste de la Vierge à l'Enfant peint sur sa poitrine, encadré par les archanges Michel et Gabriel (pl. III). Le fait que le Christ figure sur la poitrine de Marie, exactement au centre, en position frontale, et qu'entre la Vierge et les deux archanges il y ait un espace suffisant pour nous permettre de supposer qu'elle a été peinte dans l'attitude d'orante, nous a suggéré l'idée que le peintre a représenté la Vierge de l'Incarnation. Quoique très détériorés, les archanges révèlent leur présence par des fragments d'ailes et par l'inscription qui désigne celui placé à droite de Marie comme $\text{MH}(\text{Y})\text{MH}[\text{A}]$. À droite, peut être distinguée encore la silhouette de saint Jean-Baptiste, dont le vêtement ne recouvre que l'épaule gauche et dont la main droite est pointée vers la Vierge. Tout de suite après vient un saint à longue barbe désigné par l'inscription: $\text{C}[\text{E}]\text{M}[\text{E}]\text{YVH}$. Les cinq bustes sont séparés des autres par les deux fenêtres de l'abside. L'artiste a souligné leur importance en les isolant dans un groupe, ainsi devenu central. Les bustes sur le côté nord de l'abside ne peuvent plus être identifiés. Ils représentent des saints martyrs vus de face. Les croix portées par trois d'entre eux sont encore très visibles. Moins bien conservés se présentent les bustes sur le côté sud de l'abside, notamment cinq figures de prophètes. Sur les deux images qui flanquent à droite et à gauche l'entrée du diakonikon on peut distinguer les longues barbes et les livres qu'ils tenaient au niveau de la poitrine.

C'est toujours avec des bustes de saints qu'a été décoré aussi l'intrados de l'arc

trionphal. Cependant ils sont bien trop détériorés pour pouvoir être encore identifiés.

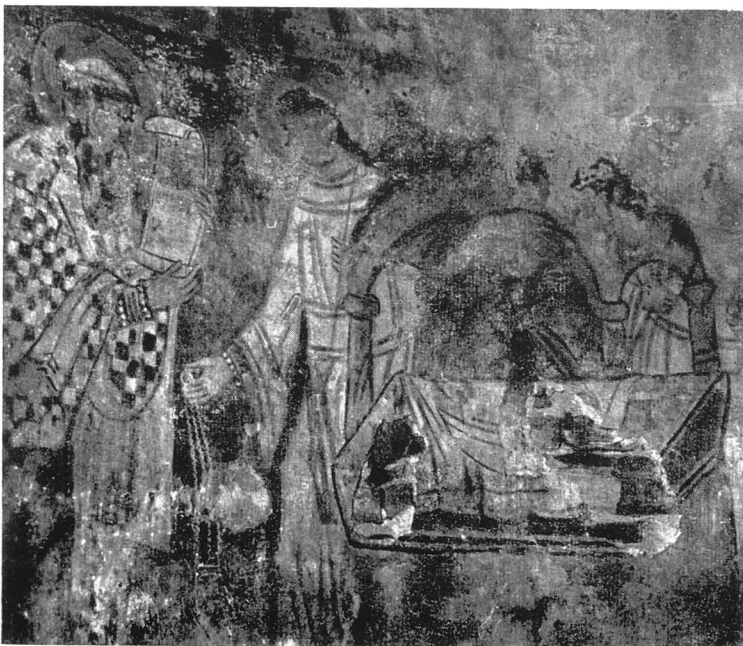
Dans le registre supérieur sont encore visibles quelques fragments de fresque, petits et isolés: des nimbes, des mains, la partie inférieure d'un vêtement décoré de perles, des pieds, le portrait d'un saint avec barbe, deux inscriptions: ΑΠΟΛ ΦΙΛΗΝ et une autre, moins claire, qui semble indiquer le nom de l'apôtre Bartholomée, et, dans sa partie centrale, des fragments qui pourraient appartenir à un baldaquin. Tout cela nous porte à croire que le peintre a illustré sur une large surface une monumentale Communion des Apôtres. Un ample baldaquin abritait, probablement, la table de l'autel, dépendant que le vêtement décoré de perles dans sa partie inférieure appartenait à un ange-diacre.

Sur la voûte on ne peut plus rien déchiffrer ⁵⁸. Virgil Vătăşianu et Vasile Drăguţ supposent qu'elle ait été décorée de l'image de la Vierge trônant entre les archanges, se fondent, croyons-nous, sur l'iconographie classique byzantine qui réserve à Marie la conque de l'autel. Toutefois, la présence de la Vierge à l'Enfant adorée par les archanges, au centre du registre des bustes, nous a fait douter du fait qu'elle ait pu être peinte encore une fois, à une plus grande échelle, dans la conque. Il nous semble plutôt naturel que le peintre ait choisi un autre thème iconographique pour décorer la voûte de l'abside, à savoir l'image du Christ sur le trône, en gloire ou Pantocrator. Connaissant l'iconographie byzantine, l'artiste a dû savoir que dans une église de plan central le Pantocrator doit être peint dans la coupole. L'église de Densuş, quoique reproduisant, du reste assez gauchement, un monument byzantin de plan central, peut avoir suggéré au peintre, par l'absence de la coupole, l'idée de transférer l'image du Christ sur la voûte de l'autel et de déplacer la traditionnelle composition de la Vierge à l'Enfant dans un registre pictural inférieur de l'abside. Ceci correspondrait également à ce que Möller a vu, en 1928, sur la voûte, à savoir « la tête du Christ de grandes proportions » ⁵⁹.

Le registre inférieur a été réservé aux saints hiérarques et diacres qui se dirigent vers le centre de l'abside où, sur un autel, est posé l'Amnos. Du nord au sud, il y a: un saint hiérarque (l'inscription portant son nom manque), Nicolas — ΝΙΚΟΛΑΕ , un diacre (Étienne) ⁶⁰, Arsène — ΑΡ(Ε)ΝΙΕ ,



Fig. 7. — Densuș, les évêques Arsène et Athanase
(cliché C. Șoancă)



Athanase — $\alpha\tau\alpha\eta\alpha\sigma\eta$ (fig. 7), deux anges-diacres encadrant l'autel sur lequel se trouve le diskos avec le Christ-Enfant (fig. 8), le diacre Prochoros — $\pi\rho\sigma(\chi)\sigma\rho$ (fig. 9), Grégoire — $[\gamma\rho]\eta[\rho\sigma]\rho\iota\epsilon$, un saint hiérarque non identifiable, le diacre Romanos — $\rho\omicron\mu\alpha\eta$, et un autre hiérarque. Les évêques portent les vêtements liturgiques habituels : sticharia blancs-beurre, épitrachéla et épigonatia décorés de perles, phélonia-polystavrion avec différents dessins dans le tissu, caractéristiques pour le XV^e siècle, et omophoria; ils tiennent dans les mains des phylactères déployés ou des livres fermés. Les diacres sont, eux aussi, vêtus selon la règle : de longs sticharia blancs, décorés de bandes verticales sur l'épaule droite, aux amples manches d'où sortent des manchettes richement ornées de perles. Ils ont dans une main l'encensoir qu'ils agitent soit en le tenant par un anneau passé à l'index, soit en serrant ensemble les trois chaînettes, tandis que dans l'autre main, couverte d'un voile aux marges joliment décorées, ils portent des vases liturgiques ou bien, dans le cas des deux anges-diacres, des rhipidia sur lesquels est écrit : saint, saint, saint. Les deux anges, nommés $\alpha\eta\gamma(\alpha)\eta\kappa$ $\gamma\eta\kappa$ (Ange de Dieu) gardent l'autel sur lequel se trouve l'enfant Jésus sur le diskos, comme dans un petit berceau. L'inscription très claire, écrite en haut, le désigne : $\sigma\tau\kappa$ $\gamma\eta\kappa\zeta$ $\beta\eta\eta$ (l'Agneau de Dieu)⁶¹. Dans la partie nord du registre inférieur, sous la fenêtre, entre le diacre Étienne et Arsène, a été intercalée l'image de Jésus au tombeau. Il en reste — et en très mauvais état de conservation — la tête penchée sur l'épaule droite, la croix qui apparaît au fond, quelques briques dont était formé le tombeau et l'inscription $\iota\epsilon$ $\chi\varsigma$. Sous la fenêtre sud de l'abside, l'artiste a peint un grand candélabre à trois branches (fig. 10) et c'est toujours là qu'il a apposé sa signature : $\mu\eta\sigma\alpha(\lambda)$ $\sigma\tau\epsilon\phi\alpha(\eta)$.

Par conséquent, pour décorer l'abside le maître Ștefan a choisi, à l'instar du peintre de Rîu de Mori, en premier lieu des thèmes à caractère eucharistique — la Communion des Apôtres et le Mélismos — auxquels il a ajouté des images symboliques — Jésus au tombeau et les bustes du registre médian. Même si dans la conque

Fig. 8. — Densuș, l'Amnos, saint Athanase (cliché C. Șoancă).

Fig. 9. — Densuș, le diacre Prochoros et saint Grégoire (cliché C. Șoancă).

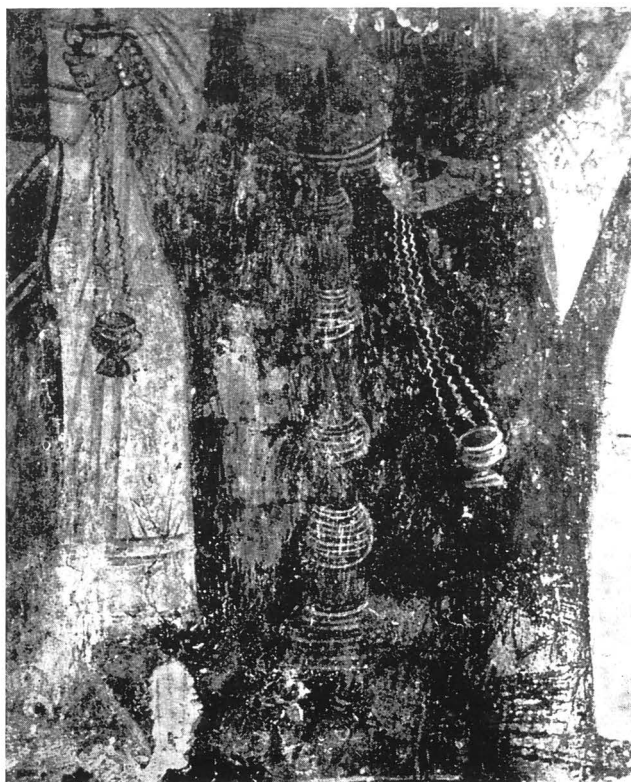


Fig. 10. — Densuș, le candélabre et la signature du peintre (cliché C. Șoancă).

il n'a pas peint la Vierge, qu'il a remplacée, croyons-nous par une représentation du Christ, le peintre ne s'est pas éloigné de la signification profonde de la liturgie qui, par la prière secrète du prêtre, fait allusion au Pantocrator ⁶².

Nous n'insisterons plus sur la Communion des Apôtres, la scène étant beaucoup trop détériorée pour pouvoir encore être recomposée du point de vue iconographique et sa liaison avec la liturgie étant généralement connue. La procession liturgique des saints hiérarques et diacres se déroule avec ampleur dans le registre inférieur. Tous se dirigent vers l'autel où est figuré le Christ-Amnos, veillé par les anges. Ce n'est pas la Petite ou la Grande Entrée qui a été figurée, comme pense I.D. Ștefănescu, mais le moment principal de la liturgie des fidèles, le Mélismos ou le Partage de l'Agneau.

Exactement dans l'axe de l'abside, sur la verticale, le regard passe du symbole du sacrifice — le Christ-Enfant sur le diskos — à la représentation de la Vierge avec Jésus sur la poitrine et, plus loin, à l'autel où officiait Jésus, distribuant aux apôtres le pain et le vin, pour s'arrêter, enfin, sur l'image du Christ qui, probablement, dominait la conque (pl. III). Les sujets s'enchaînent selon une logique sans défaut, répondant au rituel accompli dans l'espace de l'autel. En peignant la Vierge du type « Znamenie », le peintre a insisté sur la signification liturgique de cette image ⁶³; grâce à l'Incarnation, l'homme a pu participer avec les anges aux mystères divins, par la célébration de la Liturgie ⁶⁴. La Vierge est encadrée par les deux archanges : Gabriel qui annonce la naissance de Jésus, et Michel qui préfigure son sacrifice. La présence de saint Jean-Baptiste n'est pas due, non plus, au hasard. En le peignant près de Marie, on a voulu mettre l'accent justement sur l'Incarnation ⁶⁵ et annoncer en même temps le sacrifice de celui que Jean appelait « l'Agneau de Dieu » ⁶⁶, ainsi qu'il est écrit dans l'inscription au-dessus de l'Amnos. Et Siméon « témoin de la venue de Jésus » ⁶⁷ est en train de bénir l'enfant qui est apporté au temple, cependant qu'il prédit à Marie ses prochaines souffrances. Tous ces bustes, au nombre de cinq, qui forment la partie centrale du registre médian sont, à leur tour, encadrés par ceux qui ont annoncé la venue du Christ avant Jean — les prophètes — et par ceux qui ont témoigné leur foi — les martyrs.

En introduisant l'image du Christ au tombeau dans le registre inférieur, au nord, dans le cadre de la procession liturgique, le peintre a illustré le sacrifice annoncé, mettant en évidence l'unité qui existe entre le sacrifice consommé sur la croix et celui eucharistique. La même représentation peut être comprise aussi comme une allusion au rituel accompli dans la prothèse ⁶⁸. L'espace spécialement réservé à la prothèse et la niche qui le remplace étant absents dans l'église de Densuș, le rituel respectif avait lieu toujours dans l'autel, sur une autre table. C'est là qu'était proclamée la mort de Jésus en tant que principe de la vie, au moment de la préparation des offrandes ⁶⁹. Le Prodrome était invoqué dans le cadre du même rituel, au moment où le pain était découpé en morceaux, tout de suite après l'invocation de la Vierge ⁷⁰.

Ce n'est pas par hasard que sous la fenêtre sud de l'autel, à côté du symbole du sacrifice, a été peint le candélabre liturgique à trois branches, symbolisant la Trinité ⁷¹, puisque c'est justement à la Trinité qu'est offert le sacrifice liturgique.

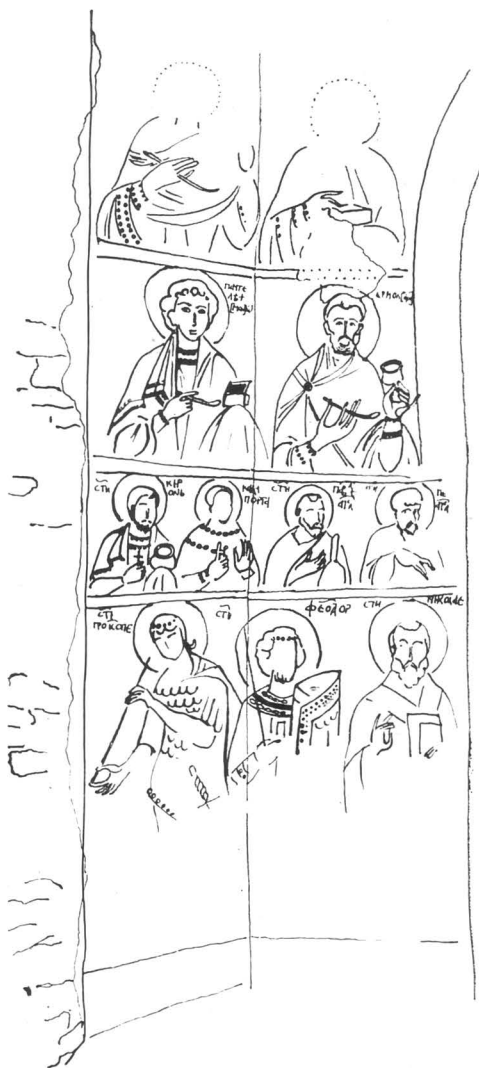
Ainsi donc, par la manière de concevoir la décoration de l'abside, le peintre est demeuré fidèle à l'iconographie classique, propre au monde byzantin. Toutefois, l'espace exigu dont il disposait et l'absence de la prothèse l'ont obligé à adopter une vision synthétique. En introduisant le registre des bustes, dont chaque image est chargée de profondes significations symboliques, entre les deux registres qui comprennent des compositions monumentales presque indispensables à la décoration des absides — la Communion des Apôtres et la procession liturgique des saints hiérarques et diacres — et en intercalant l'image de Jésus au tombeau dans le registre inférieur, il a créé un programme iconographique riche en significations et étroitement lié à la liturgie.

Nous nous arrêterons, en ce qui suit, sur la peinture du naos — celle du mur est — parce qu'elle a été considérée, de même que celle de l'autel, comme formant « un tout iconographique unitaire satisfaisant aux principales exigences symboliques de la décoration d'une église » ⁷². Vasile Drăguț a remarqué « l'absence des représentations complexes du cycle christologique, l'ensemble de la décoration — avec les exceptions mentionnées dans l'autel — étant concentré autour de la représentation des principales catégories de saints ». Le



Pl. III. Densuș, peinture de l'abside (dessin M. Buculei).

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Pl. IV. Densuș, naos, partie septentrionale du mur est (dessin M. Buculei).



Pl. V. Densuș, naos, partie méridionale du mur est (dessin M. Buculei).

même auteur a établi comme équivalent de l'ensemble de Densuș les peintures de la niche ouest du mur sud du pronaos de l'église de Dolhești Mari, en raisonnant comme suit. Si la décoration de la niche représente à Dolhești, ainsi que l'a démontré Sorin Ulea, «une version résumée, condensée de ce que devait être un ensemble iconographique complet» ⁷³, le reste de l'église n'étant pas peint, la peinture du naos, qui occupe à Densuș une surface restreinte, constituée de plusieurs registres inégaux, « exige une solution similaire », d'autant plus que « sur les murs latéraux il n'y a jamais eu une décoration peinte » ⁷⁴.

Nous allons, néanmoins, énumérer les similitudes et surtout les différences qui

existent entre les peintures de Densuș et celles de Dolhești.

A Densuș, le mur est du naos est divisé en quatre registres où sont peints des saints en buste et en pied. Ainsi, dans la partie nord de l'arc triomphal il y a les représentations, en buste, de quatre anagyres ⁷⁵ (les deux premiers registres), de deux martyrs ⁷⁶, des apôtres Pierre et Paul (au registre suivant) et celles, en pied, des saints Procope, Théodore et Nicolas — patron de l'église (registre inférieur); au sud: onze bustes de saintes martyres ⁷⁷ (disposés par trois dans les deux premiers registres et par cinq dans le troisième) ainsi que l'archange Michel, Georges, Démètre et Nestor ⁷⁸, en pied (registre inférieur) (pl. IV et V).

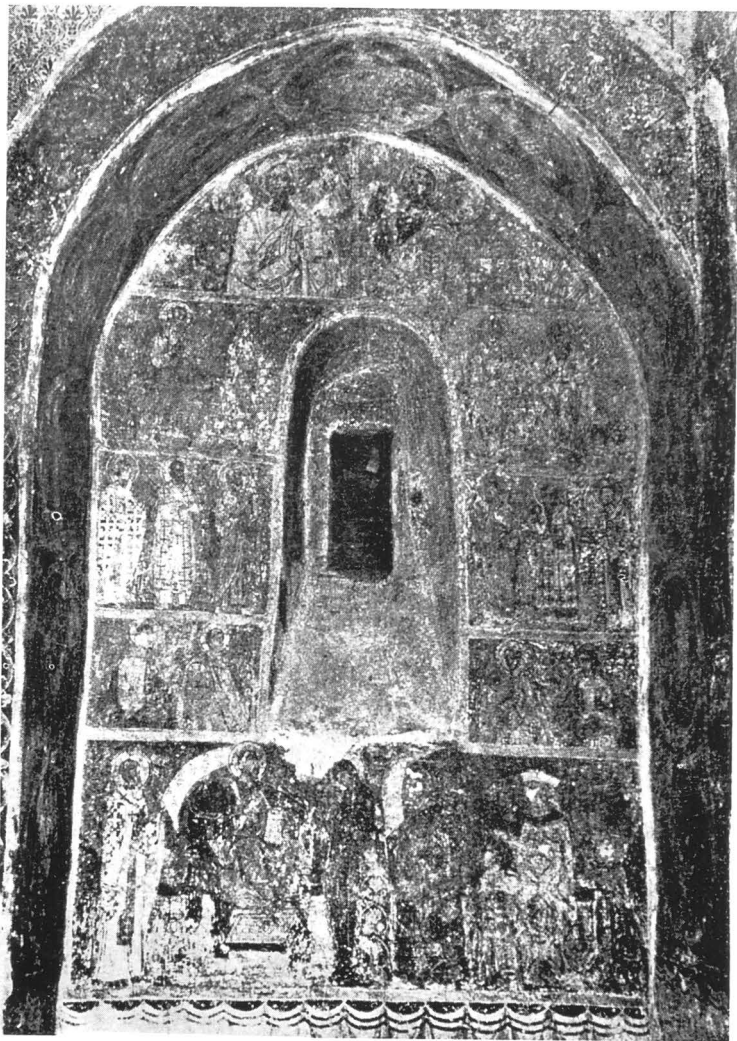


Fig. 11. — Dolheștii Mari, peinture de la niche (reproduction d'après G. Balș).

A Dolhești, l'intrados de l'arc est décoré de onze médaillons: dix prophètes et le Trône de l'Hétimasie, tandis que sur le mur de la niche, divisé en cinq registres, sont figurés: «Dieu le Père et le Christ Pantocrator, présenté dans une Déisis» (bustes, registre supérieur), apôtres, évangélistes, évêques (en pied, les deux registres suivants), martyrs (bustes, quatrième registre) ainsi que les fondateurs, le Christ sur le trône, la Vierge et saint Nicolas (en pied, registre inférieur). Dans l'ébrasure de la fenêtre du centre de la niche est représenté le Christ-Enfant sur le diskos, entre deux anges-diacres, et c'est vers lui que se dirigent les saints peints sur les trois registres centraux, dans des attitudes d'orants⁷⁹ (fig. 11).

La ressemblance dont fait mention Virgil Vătășianu, entre les peintures des deux églises, se réduit à la disposition des saints en des frises de différentes proportions, le

dernier registre comprenant des figures en pied. Cependant, l'auteur nous prévient que les fresques de Dolhești ont un autre contenu et dans ce sens il mentionne l'existence, ici, du tableau des fondateurs⁸⁰.

Mais les différences vont encore plus loin, avec le choix des catégories de saints. En ce qui concerne Dolhești, Sorin Ulea a démontré que «les images présentées par le peintre sont celles justement qui forment l'ossature symbolique et hiérarchique de l'ensemble décoratif d'une église moldave, à commencer par le Pantocrator sur la calotte de la tour qui surmonte le naos et le tableau des fondateurs du dernier registre d'en bas». Quant au «caractère complexe de la décoration de la niche, il prouve que cette décoration ne représente pas — ainsi qu'on a pu le croire — un thème quelconque, demeuré d'un ensemble disparu, mais tout un ensemble réduit à ses éléments fondamentaux»⁸¹.

On ne trouve rien de tout cela à Densuș. Le choix des saints pour la décoration du mur est du naos ne répond pas à une nécessité de concentrer sur une surface unique un programme iconographique synthétique adéquat pour une église. S'il avait eu cette intention, le peintre n'aurait pas gaspillé l'espace en peignant onze portraits de martyrs, cinq anagyres et un registre de saints militaires en pied, comme dans toutes les églises orthodoxes. Il aurait été naturel, croyons-nous, qu'il choisît des catégories plus variées de saints. Qui plus est, Nicolas, en tant que patron de l'église⁸², de même que Pierre et Paul⁸³, comme premiers parmi les apôtres, n'occupent pas les places d'exception auxquelles ils auraient droit, près de l'abside. Les saints médecins trouvent, eux aussi, tout naturellement leur place dans la proximité de l'abside. Nous les retrouverons encore, en Transylvanie toujours, à l'église de Strei, sur l'intrados de l'arc triomphal (Côme et Damien)⁸⁴. En échange, le tableau des fondateurs qui, malgré l'espace exigü de la niche de Dolhești se déroule tout au long de son registre inférieur, est totalement absent à Densuș. A-t-il jamais existé dans la peinture de l'église? Il est difficile à croire que le peintre ait omis de le peindre et que le fondateur ait accepté une pareille omission, d'autant plus que le peintre n'a pas oublié d'écrire son nom en grands et beaux caractères à l'endroit le plus important, près de l'Amnos, tandis que le nom du fondateur, à côté du vocable et de l'année à laquelle on a peint l'église, apparaissent

dans une toute petite inscription placée sur le pilier nord-ouest du naos. S'il avait voulu réaliser un programme iconographique synthétique, le tableau des fondateurs aurait figuré près du patron de l'église, sa présence près de l'autel ne constituant plus une nouveauté pour la Transylvanie ⁸⁵.

Par conséquent, nous ne saurions considérer la peinture du naos de l'église de Densuș, de même que celle de l'autel, comme un programme iconographique restreint, pour la seule raison qu'elle se trouve d'une part et de l'autre de l'arc triomphal, comprenant des registres inégaux avec des représentations de saints, cependant que l'abside a été décorée, comme nous l'avons montré, d'un programme complexe et unitaire, correspondant au rituel officié dans cet espace.

Par ailleurs, ce n'est pas seulement sur le mur est du naos que nous trouvons des fresques. Les quatre piliers sont, eux aussi, décorés de peintures ⁸⁶. Ce qui s'est conservé à l'est représente, en somme, une partie seulement d'un ensemble détruit dans sa plus grande partie. Vasile Drăguț affirme que « les recherches effectuées à l'occasion de la restauration du monument ont prouvé qu'il n'y a jamais eu de peinture sur les murs latéraux » ⁸⁷.

En effet, aujourd'hui on ne distingue plus aucune trace de peinture ou de crépi sur les murs, mais la même chose peut être observée sur les portions où la fresque a été détruite, aussi bien dans l'abside de l'autel que sur le mur est du naos. L'église étant construite de galets, il était naturel que, le crépi une fois tombé, il n'en restât pas de traces. Et même, dans la partie sud du mur est, à l'exception du troisième registre, les bustes de la limite de la surface peinte vers le sud ne se sont conservés qu'à moitié (registre supérieur) ou à trois quarts (les autres registres). Or, il n'y a pas de raison que le peintre les ait laissés inachevés. Les portions manquantes ont disparu une fois avec le reste de la surface peinte au sud.

Une autre preuve du fait que l'église a été initialement peinte en entier réside dans les témoignages de ceux qui ont étudié le monument alors que les murs latéraux gardaient encore quelques traces de peinture. Par exemple, en 1913, I. Radu constatait : « d'après les traces qui existent encore, on voit que l'église a été peinte en entier, jusqu'à la hauteur des fenêtres rondes <...>. Les murs et la voûte ont été également couverts de belles peintures à un moment donné, mais on ne sait ni quand,



Fig. 12. — Densuș, l'intérieur de l'église (reproduction d'après V. Vătășianu).

ni pourquoi elles ont été passées à la chaux et à cause de l'humidité elles ont été très détériorées » ⁸⁸. I.D. Ștefănescu affirme aussi que « les peintures qui décoraient les autres murs sont détruites » ⁸⁹ (les murs sud et nord du naos). V. Vătășianu, après avoir analysé les peintures existantes dans l'abside et dans le naos, à l'est, conclut : « ces observations pourront être vérifiées, modifiées ou complétées, lorsqu'on aura dégagé aussi d'autres peintures murales encore conservées à Densuș et perceptibles sous la couche de crépi qui avait recouvert aussi les figures décrites » ⁹⁰.

Nous ne discuterons pas dans cette étude les problèmes de style. Néanmoins nous soulignerons le fait qu'à l'instar du peintre de Rîu de Mori, le maître Ștefan nous a laissé une peinture de tradition byzantine d'une prestigieuse tenue artistique.



Malgré leur état de conservation si fragmentaire, les peintures des absides de Rîu de Mori et de Densuș sont un témoignage, non seulement de la position privilégiée qu'une partie des « cnezi » roumains de la zone de Hațeg avaient réussi à obtenir aux XIV^e et XV^e siècles, mais aussi de la fer-

meté avec laquelle ils ont cherché à soutenir la religion orthodoxe dans une période où l'église catholique, avec l'appui de la

papauté et de la couronne magyare, essayait de s'imposer toujours davantage en Transylvanie.

Notes

* L'église, située à proximité du village Riu de Mori, dans le voisinage de la citadelle de Colț, est connue dans la littérature de spécialité aussi comme l'église de la citadelle de Colț ou Colțului.

¹ SZINTE GABOR date la peinture au XVII^e siècle, basé sur un graffito où l'on peut lire l'an 1692. Quant à l'architecture, sans établir une date exacte, il affirme que l'église a été peinte immédiatement après avoir été érigée (*A Hunyad-megyei történelmi és régészeti társulat VII-ik Évkönyve az 1891 és 1892 évekről*, Cluj, 1893, p. 72–73); GROH ISTVÁN est d'avis qu'aussi bien la construction du monument que sa décoration murale appartiennent au XIV^e siècle. Il affirme que les peintures sont « purement byzantines » et « d'une excellente qualité », ici comme à Densuș et qu'elles sont l'œuvre du même artiste (*A középkori bizánczi falfestészet emlékei Magyarországon*, in *Jelentés a Magyar nemzeti múzeum 1905 évi állapotáról*, Budapest, 1906, p. 233–237). Toujours au XIV^e siècle, plus précisément à sa seconde moitié, ont été attribuées l'église et les peintures par MÖLLER (*Erdély nevezetesebb műemlékeiről*, in *Historia*, 1928, p. 62, cité par RADOCSEY DENÉS, in *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, 1954, p. 170–171, et *A vajda – hunyadi vár építési korai*, in *Magyarország műemlékei*, Budapest, 1913, tome III, p. 78). I. D. ȘTEFĂNESCU, dans *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris 1932, p. 267, considère les fresques comme appartenant au premier tiers du XVI^e siècle. GENTHON ISTVÁN affirme qu'à Riu de Mori se trouve « la plus importante et la plus ancienne fresque » de Transylvanie (*Az ortodoxia művészete Erdélyben*, in *Magyar Szemle*, Budapest, XXII (1934), p. 248). ȘT. METEȘ suppose que « aux XV^e et XVI^e siècles il y a eu ici un monastère, dont l'église a été occupée par les calvinistes vers le XVII^e siècle » (*Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 129–130). V. VĂȚĂȘIANU place l'architecture « dans la période d'après 1300 » (*Istoria artei feudale în țările române*, I, Bucarest, 1959, p. 122, et *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 133). V. DRĂGUȚ pense que le monument est « du XIV^e siècle » (*Vechi monumente hunedorenc*, Bucarest, 1968, p. 25, et *Pictura murală din Transilvania*, Bucarest, 1970, p. 54) et la peinture « du troisième quart du XV^e siècle », parce qu'il reconnaît « dans tous les détails de ces peintures les principales caractéristiques du style paléologue pittoresque et exalté, style de prestige universel dans le monde orthodoxe du XIV^e siècle ». Quoiqu'une datation rigoureuse lui paraisse pratiquement impossible, l'auteur affirme que « la considération des indices stylistiques conjuguée avec l'analyse des sources documentaires concernant l'ascension de la famille des « cnezi » (nobles roumains) Cinde de Riu de Mori – récemment anoblie en récompense des nombreux services rendus dans la lutte anti-ottomane – permet, néanmoins, de les situer au troisième quart du XV^e siècle » (*Pictura murală...*, p. 55 et 58). R. POPA, dans son article *Cetățile din Țara Hațegului*, in « *Buletinul Monumentelor*

Istorice », XLI (1972), n° 3, p. 54–66, considérant que la construction « d'une fortification, ne fût-ce qu'une modeste tour en pierre, a représenté durant tout le Moyen Âge un acte avec des implications politiques auxquelles l'autorité centrale de l'État ne pouvait rester indifférente », établit, sur la base des documents existants et des faits historiques, que pour les « cnezi » de Hațeg, des conditions favorables à la construction de pareilles fortifications « ont existé seulement dans les dernières décennies du XIII^e siècle et dans les deux premières décennies du siècle suivant » et « en une certaine mesure, dans les dernières décennies du XIV^e siècle ». Les éléments d'architecture ont permis en même temps à l'auteur une datation plus exacte de l'église, à savoir, au début du XIV^e siècle (*op. cit.*, p. 62–63). — Nous remercions vivement notre collègue GHEORGHE VIDA pour la traduction des textes hongrois.

² GROH, I., *op. cit.*, p. 234–235.

³ I. RADU, *Istoria vicariatului greco-catolic al Hațegului*, Lugoj, 1913, p. 303–308.

⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 264–267. L'auteur ne fait aucune allusion aux quatre scènes signalées par I. RADU dans la nef, au sud, quant à la Guérison du paralytique, peinte sur l'arc triomphal, il la confond avec la Résurrection de Lazare. L'apparition de Jésus sur les bords du lac de Tibériade est mentionnée deux fois, probablement à la suite d'une confusion, à savoir sur l'arc (Pierre marchant sur l'eau) et dans la nef (La Pêche miraculeuse).

⁵ V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 55–56.

⁶ Il s'agit d'une des plus anciennes représentations, qui existe chez nous, de ce geste. I. D. ȘTEFĂNESCU affirme que cette scène apparaît pour la première fois en Roumanie dans la peinture de l'église de Stănești, au XVI^e siècle (*op. cit.*, p. 312). Cependant, dans la peinture byzantine ce geste est représenté dès le XII^e siècle, au Chypre, par exemple, (ARTHUR H. S. MEGAW, *Twelfth century frescoes in Cyprus*, in *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines*, Belgrade, 1964, p. 257–266, fig. 1 et fig. 6) et au XIV^e siècle, dans l'église Gouvernatorița de Crète ou à Kastoria, dans l'église de Saint-Athanase (1385), M. CHATZIDAKIS, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle*, in *Pepragmena*, Athènes, 1955, p. 136–148, pl. 12 a).

⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, croyant qu'il porte le sticharion de diacre, considère que le peintre a respecté par là le texte de *Ordo Romanus* qui prévoyait que le pain devait être présenté par l'évêque et le vin par le diacre (*op. cit.*, p. 265–266).

⁸ Les niches décorées avec des fresques-icônes sont introduites dans les autels à partir du XIII^e siècle. La Vierge Hodégitrie peinte dans une pareille niche dans la chapelle de Saint-Nicolas de Sușica (Macédoine) constitue pour G. BABIĆ un argument en plus lorsqu'il considère la chapelle comme ayant été initialement dédiée à Marie (G. BABIĆ, *Les Fresques de Sușica en Macédoine*,

in « Cahiers archéologiques », XII (1962), p. 314).

⁹ S. DUFRENNE, *L'Enrichissement du programme des églises byzantines du XIII^e siècle, in L'Art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopćani, 1965, Belgrade, 1967, p. 35–46.*

¹⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles, 1936, p. 22.*

¹¹ NICOLAS CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie, traduction et notes de SÉVÉRIEN SALAVILLE, Paris, 1967, p. 61, 81, 89, 99–101, 129–131. Voir aussi G. MILLET, La Vision de Pierre d'Alexandrie, in Mélanges Charles Diehl, II, Paris, 1930, p. 106–107; I. D. ȘTEFĂNESCU, op. cit., p. 113–114.*

¹² G. MILLET, op. cit., p. 106; A. GRABAR, *Un Rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, in L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge, I, Paris, 1968, p. 488; S. DUFRENNE, Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris, 1970, p. 55.*

¹³ G. MILLET, op. cit., p. 99–115; S. DUFRENNE, op. cit., p. 54; et I. АКРАВОВА JАНДОВА, *Видението на св. Петър Александрийски в България, in «Известия на българския археологически институт», XV (1946), p. 24–35.*

¹⁴ Selon PSEUDO CYRILLE, le baldaquin signifierait « la crucifixion, la mise au tombeau et la résurrection du Christ » (G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1960, p. 26–27, note 1.*

¹⁵ S. DUFRENNE, op. cit., p. 55.

¹⁶ Liturghier, Bucarest, 1967, p. 119.

¹⁷ En 1913, I. RADU (op. cit., p. 306) avait remarqué dans sa main un encensoir; de nos jours il n'est plus visible. S'occupant de l'étude des miniatures du Rouleau liturgique de Jérusalem, A. GRABAR établit que les images du Séraphin, du Chérubin, des archanges Michel et Gabriel vêtus « à l'antique », d'Uriel et de Raphaël — diacres et des deux anges, peintes toutes dans la colonne du texte, sont inspirées de la même prière du Trisagion, « ce sont les Séraphins qui chantent le Trisagion, Les Chérubins qui glorifient le Seigneur et les autres forces angéliques qui l'adorent, soit en tendant vers lui les bras recouverts du manteau, soit en lui offrant de l'encens... » (op. cit., p. 477).

¹⁸ N. CABASILAS, op. cit., p. 149.

¹⁹ G. MILLET, op. cit., p. 57–66.

²⁰ S. DUFRENNE, op. cit., p. 55.

²¹ N. CABASILAS, op. cit., p. 149.

²² S. DUFRENNE, op. cit., p. 28.

²³ A. GRABAR, *La Sainte face de Laon (Le Mandyon dans l'art orthodoxe), Prague, 1931.*

²⁴ Ibidem, p. 24–28.

²⁵ Ibidem, p. 29.

²⁶ Sur le mur est de la nef, du côté nord, on peut encore remarquer dans la première scène, du reste assez effacée, une petite auréole où est écrit $\text{ic } \chi\text{c}$ (Jésus enfant dans les bras de sa Mère). Suit une composition dans laquelle l'enfant Jésus est couché dans la crèche ($\text{ic } \chi\text{c}$) et Marie est allongée auprès de lui, le reste étant détruit. Etant donné que l'enfant Jésus apparaît dans la scène précédente, nous ne saurions considérer celle-ci comme représentant la Nativité. Il pourrait s'agir, cependant, d'une illustration du « merveilleux enfantement », qui correspondrait à la XIV^e strophe de l'Hymne Acatiste et trouverait un correspondant dans l'illustration de cette strophe de l'Acatiste de la bibliothèque de l'Escorial —

Cod. 19 (R.I.19), (T. VELMANS, *Une illustration inédite de l'acatiste et de l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, in « Cahiers archéologiques », XXII, p. 146, fig. 16).* Suivant ce raisonnement, la composition antérieure pourrait être une illustration de la XIII^e strophe, dans laquelle le Christ pouvait être peint comme enfant dans les bras de sa mère (Ibidem, p. 144, fig. 15). Dans le registre suivant on peut encore distinguer deux scènes: la Vierge entourée de quelques personnages et, un saint (le Christ?) dans un décor architectural, ce qui pourrait correspondre à l'illustration de la XIX^e strophe de l'Acatiste (Marie au milieu des vierges) et de la XX^e stance (le chant de grâce pour Dieu) (Ibidem, p. 148, fig. 21, 22). Dans la partie sud du mur a été peinte Marie sur le trône avec Jésus sur les genoux. A droite du trône, trois personnages, dont l'un porte un bonnet de forme haute, semblent discuter entre eux en désignant l'enfant. De l'autre côté, une silhouette se profile sur un fragment d'architecture. Cette image peut correspondre à l'illustration de la XVII^e strophe de l'Acatiste, strophe dans laquelle on insiste sur l'Incarnation du Verbe (Ibidem, p. 147, fig. 19). Rien ne peut plus être identifié de la scène contiguë. Dans le registre suivant, Marie debout est entourée de quelques personnages, l'image étant commentée par une inscription qui n'a pas encore été déchiffrée jusqu'à présent: $\epsilon[\alpha]\tau[\epsilon]\rho[\eta]\rho[\eta]\mu\alpha\tau\alpha\kappa\epsilon\tau\eta\rho\alpha\kappa$, ce qui dans l'Hymne Acatiste correspond à la XXI^e strophe. Dans la composition suivante on distingue encore, sur un fond d'architectures, au centre, la silhouette de Jésus debout, avec un phylactère — déchirant le « contract d'Adam » (?) — donc l'illustration de la XXII^e strophe de l'Acatiste, formulant la Rédemption qui est devenue possible grâce à l'Incarnation (Ibidem, p. 150). Le registre inférieur est entièrement détruit. Même si l'état fragmentaire des fresques du mur est et l'absence de celles nord et sud nous empêchent d'affirmer avec certitude que l'Hymne Acatiste ait été intégralement peinte à Riu de Mori, nous avons pu établir de nombreux points communs entre l'illustration de la seconde partie de l'Acatiste et la peinture du mur est de la nef. L'accent mis sur la glorification de Marie et sur l'Incarnation du Verbe se détache avec clarté des scènes mieux conservées.

²⁷ T. VELMANS, *Les Fresques de Saint Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle, in « Cahiers archéologiques », XVI, p. 146, note 7.*

²⁸ Au sujet de l'architecture de cet édifice, voir ANKA STOYAKOVIĆ, *Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe, in Actes du XII^e Congrès International, Belgrade, 1964, p. 353–362.*

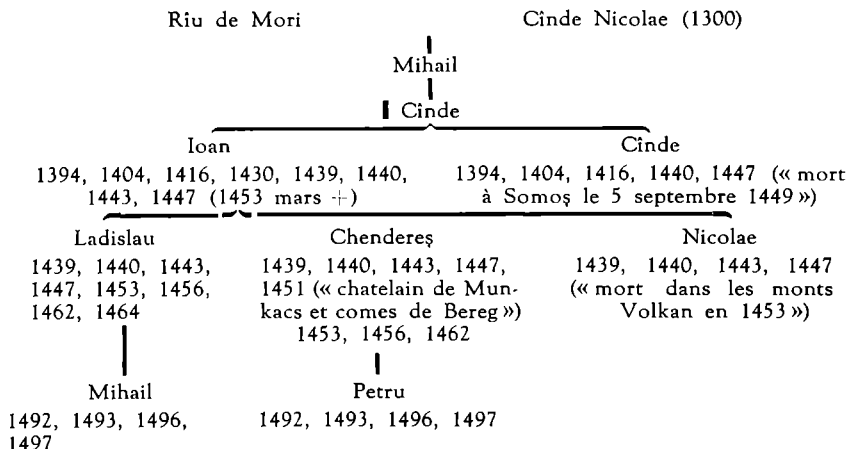
²⁹ Sur ce problème, aussi bien que sur la représentation de l'espace dans la peinture paléologue, T. VELMANS, *Le Rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des paléologues, in « Cahiers archéologiques », XIV (1966), p. 183–216.*

³⁰ Les apôtres de la scène de la Communion, à l'église Gouvernatorissa, de Crète, (XIV^e siècle) forment le même groupe compact et agité (M. CHATZIDAKIS, op. cit., p. 142, pl. 12 a).

³¹ Aux XV^e–XVI^e siècles apparaissent les phélonia en couleurs avec des dessins tissés (V. GREGORIAN, *Veșmintele liturgice in biserică ortodoxă, Craiova, 1941, p. 91).*

³² SZABÓ KÁROLY, *A Kendeiek a XIV és XV-ik Században*, in *Századok*, Pest, 1868, p. 25. Dans *Documenta historiae Valachorum in Hungaria illustrantia*, Budapest, 1941, p. 143, doc. n° 107, c'est toujours Szabó Károly qui est mentionné comme source pour le document respectif, l'original se trouvant en possession de la famille Kende et étant inaccessible.

³³ SZABÓ KÁROLY, *op. cit.*, p. 22, 43, établissant l'arbre généalogique de la famille, considère que Nicolae aurait vécu en 1300 environ et affirme que Cinde, étant — probablement — le nom de son père, la famille a dû exister avant cette date, même si elle ne figure pas dans les documents.



³⁴ M. HOLBAN, *Deposedări și judecări în Hațeg pe vremea angevinilor*, in « Studii, revistă de istorie », XIII (1960), 5, p. 151–152. Des représailles contre les « cnezi » roumains ont eu lieu aussi en 1370, dans le district de Caraș, et en 1377, toujours en Hațeg.

³⁵ D. ARION, *Cnejii (chinezii) români. Contribuții la studiul lor*, Bucarest, 1938, p. 218, note 635 bis; *Documenta Valachorum*, p. 480–481.

³⁶ HURMUZAKI-DENSUȘIANU, *Documente privitoare la istoria românilor 1346–1450*, I₂, Bucarest, 1890, doc. n° 356, p. 432.

³⁷ D. ARION, *op. cit.*, note 635 bis. Pour d'autres donations et exemptions, 1416, 1430, etc., SZABÓ KÁROLY, *op. cit.*, p. 26–41.

³⁸ HURMUZAKI, *Documente...*, I₂, doc. n° 554, p. 653; n° 555, p. 655.

³⁹ *Ibidem*, doc. n° 614, p. 741; ȘT. PASCU, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, in « Studii și cercetări de istorie », Cluj-Napoca, VIII (1957), 1–4, p. 51.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 59, note 149; SZABÓ KÁROLY, *op. cit.*, note 635 bis.

⁴¹ V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 55–58 (voir aussi la note 1). Il ne saurait même pas être question de dater les fresques aux XVI^e–XVII^e siècles.

⁴² R. POPA, *op. cit.*, p. 64, considère l'an 1447 comme terme *ante quem* même pour la construction de la cour en pierre dont les ruines se trouvent au centre de la commune Riu de Mori et qu'il croit appartenir à la première moitié du XV^e siècle. Après 1447, les Cinde ont fait construire, comme c'était naturel, « la cour fortifiée » de Sîntă Marie Orlea.

⁴³ *Ibidem*, p. 57, note 31.

⁴⁴ ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, *Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea*, in SCIA — seria artă plastică, 21, 1974, p. 54–56.

⁴⁵ N. CABASILAS, *op. cit.*, p. 241–257.

⁴⁶ Voir dans MIGNE, *Dictionnaire des cérémonies et des rites sacrés*, XVI, Paris, 1848, p. 726–729, des prières pour les défunts dans lesquelles les anges sont invoqués afin qu'ils conduisent l'âme de celui qui est mort dans le sein d'Abraham.

⁴⁷ Liturgier, p. 99–100.

⁴⁸ CORBIN SOLANGE, *La Déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris, 1960, p. 166.

⁴⁹ R. THEODORESCU, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)*, Bucarest, 1974, chap. VI^e, p. 223–266, avec la bibliographie respective. Nous remercions RĂZVAN THEODORESCU dont nous avons adopté la suggestion au sujet de ce problème.

⁵⁰ E. LĂZĂRESCU, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească (I) (până la 1385)*, in *Romanoslavica*, XI (1965), p. 237–285; voir pour les passages cités, p. 277, note 2.

⁵¹ Il n'est pas exclu non plus que le peintre, un connaisseur raffiné de la peinture paléologue, ait aussi été au courant de la théorie de Pseudo-Denis l'Aréopagite, tellement répandue au Moyen Âge, au sujet du rôle des hiérarchies célestes.

⁵² S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 55.

⁵³ GROH ISTVÁN, *op. cit.*, p. 234–236.

⁵⁴ I. RADU, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁵ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La Peinture...*, p. 254–257, 432–433.

⁵⁶ V. VĂȚĂȘIANU, *Istoria artei feudale...*, p. 755–758.

⁵⁷ V. DRĂGUȚ, *Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea: Ștefan de la Densuș*, in SCIA — seria artă plastică, 13, 1966, 2, p. 233–245, et *Pictura murală...*, p. 48–54, note 156.

⁵⁸ La voûte, aussi bien que, pour une grande part, le registre réservé à la Communion des Apôtres, sont recouverts d'une mince couche de chaux qui est grièvement affectée par l'humidité. Au cas où sous cette couche il en resterait encore quelque chose de la décoration peinte — ainsi qu'on peut le présumer — une restauration compétente pourrait nous le rendre.

⁵⁹ « Emliti a Kupola nagyméretű Krisztus-fejét », MÖLLER, I., *op. cit.*, in RADOCSEY, D., *op. cit.*, p. 131. Nous sommes contraint de citer Radocsay, à défaut de la source originale. L'image du Christ dans l'abside de l'autel, sur la voûte, apparaît aussi au XIV^e siècle, dans l'église Sainte-Sophie de Mistra et dans celle de Ljutibrod. A Mistra, Jésus est assis sur un trône et bénit, cependant qu'à

la main gauche il tient l'Évangile (S. DUFRENNE, *op. cit.*, fig. 71). A Ljutibrod, l'abside est dominée par l'image du Pantocrator (A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1929, p. 223–224).

⁶⁰ Nous supposons qu'il s'agit du diacre Etienne, quoique l'inscription identificatrice soit absente, parce qu'il fait pendant à Romanos et que ces deux saints sont en général peints de cette manière.

⁶¹ Et non *αγιος κ(σ)μου* (Dieu Saint) comme le croit V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 50.

⁶² S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 51.

⁶³ A. GRABAR, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, in *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 559–560.

⁶⁴ Idem. *Un Rouleau liturgique...*, p. 490; S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵ A. GRABAR, *Iconografie de la Sagesse Divine...*, p. 557.

⁶⁶ GHERASIM TIMUȘ, *Dicționar aghiografic*, Bucarest, 1898, p. 401–405; Jean, I, 29.

⁶⁷ G. TIMUȘ, *op. cit.*, p. 755–756; Luc, II, 25.

⁶⁸ G. MILLET, *op. cit.*, p. 483–488; S. DUFRENNE, *Images du décor de la prothèse*, in «*Revue des études byzantines*», XXVI (1968), p. 297–309; idem, *Les Programmes...*, p. 53–54.

⁶⁹ G. MILLET, *op. cit.*, p. 487. Le tropaire: «... En te voyant, en haut sur le trône, en bas dans le tombeau, tous les êtres, au-dessus du monde et sous terre, furent agités par ta mort, car tu t'es montré, ce qui dépasse la raison, un mort principe de vie».

⁷⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des Liturgies...*, p. 51; S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹ V. GREGORIAN, *op. cit.*, p. 154.

⁷² V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 50.

⁷³ SORIN ULEA, *Pictura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, in *Istoria artei plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 348.

⁷⁴ V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 50; 86, note 148.

⁷⁵ On peut encore identifier avec précision, grâce à l'inscription, le saint du deuxième registre, à droite: *παυριαν[ος]*, jeune et tenant dans les mains la cuillère et la boîte à médicaments. Auprès du saint suivant il ne reste qu'un fragment de l'inscription portant son nom, dont on peut déduire le reste: *ερωδ[ος]*; sa figure est ascétique, avec une courte barbe et ayant comme attributs le calice et la cuillère.

⁷⁶ *κυριος* (Cyr, saint martyr, anargyre) et *καλινος*.

⁷⁷ Étant dans un état plus mauvais de conservation que les saints de la partie nord, celles-ci sont plus difficiles à identifier. Les saints Constantin et Hélène n'apparaissent pas, ainsi que l'avaient présumé, en les mettant sous le signe du doute, I. RADU et V. VĂTĂȘIANU, — et les saints rois magyars non plus (S. DRAGOMIR, *Vechile biserici din Zărând și citirorii lor, în secolele XIV și XV*, Cluj, 1930, p. 11). Il est à remarquer que la pre-

mière sainte du second registre porte dans sa main droite la croix de martyr et dans l'autre une sorte de cruche. Un vase similaire figure aussi chez la sainte qui suit, toujours à la main gauche. Il pourrait donc s'agir de saintes qui, de même que les anargyres distribuait des médicaments. Dans le registre suivant peuvent être encore identifiées Euphémie, Donosie et Anastasie: *εὐφμία, δονασία, ἀναστάσια*.

⁷⁸ De l'inscription portant son nom il en reste deux lettres *η*: ce qui nous a empêché de l'identifier avec Tiron (V. VĂTĂȘIANU) ou Théodore (V. DRĂGUȚ).

⁷⁹ SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 348.

⁸⁰ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 757, 805.

⁸¹ SORIN ULEA, *op. cit.*, p. 348.

⁸² Pour ne donner qu'un exemple, à l'église de Berende, Saint Pierre, le patron de l'église, est peint dans un cadre spécial, tout près de l'iconostase (A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, p. 251).

⁸³ A l'église Saint Démètre de Mistra nous les trouvons dans le diakonikon (S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 7 et 35, note 308).

⁸⁴ Plus exactement, ils se trouvent dans la partie sud de l'autel, tout de suite après les apôtres et ils n'ont pas été identifiés comme tels jusqu'à présent. V. DRĂGUȚ (*Din nou despre picturile bisericii din Strei* in *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLII, n° 2, 1973, p. 20, note 18), ayant étudié, après la restauration du monument, les fresques de Strei et lu une partie de l'inscription qui se trouve auprès du saint du côté gauche: *ερωδ μα*, pense qu'il pourrait s'agir de Martin, d'autant plus qu'il tient dans les mains un calice. Les deux lettres *μα* écrites sous le mot *ερωδ*, du côté droit de la tête du saint, représentent cependant la terminaison du nom qui commence du côté gauche de la tête: *κωδμα*, donc *κωδμαμα*, le calice s'avérant l'attribut le plus adéquat. Le nom de l'autre saint s'est conservé partiellement: *μαν*, mais, puisque ces lettres se trouvent exactement sous l'endroit où avait été écrit *ερωδ*, par analogie avec l'inscription précédente nous les avons considéré comme étant la terminaison du nom, par conséquent: *[δωμ]μαν*.

⁸⁵ A LEȘNIC, il apparaît sur le mur nord, tout près de l'abside de l'autel (E. CINCHEZ-BUCULEI, *op. cit.*, p. 46, fig. 1, p. 49).

⁸⁶ La Trinité, Nedelja, Marina et Bartholomée.

⁸⁷ V. DRĂGUȚ, *Pictura murală...*, p. 86, note 148.

⁸⁸ I. RADU, *op. cit.*, p. 194.

⁸⁹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 256.

⁹⁰ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale...*, p. 758. Sur une photo plus vieille, publiée par V. VĂTĂȘIANU dans *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Cluj-Napoca, 1929, p. 39, fig. 18, il apparaît nettement que le mur nord a été crépi. Mais aujourd'hui le même mur ne porte plus aucune trace de crépi (fig. 12).

UN MESSAGE HINDOU DANS UNE MINIATURE CHRÉTIENNE ARMÉNIENNE

Mihai Rădulescu

La présente recherche est suggérée par le déchiffrement inattendu de quelques éléments symboliques du yoga dans la miniature arménienne représentant le Baptême du Christ, de l'Évangile de Targmantchiatz, peinte par le moine arménien Grégoire, en 1232.

Une discussion concernant l'influence de l'hindouisme sur le christianisme, considérés dans leur ensemble, paraît de nos jours insuffisamment fondée. Les conclusions du professeur Th. Simensky¹ sont, donc, convaincantes: « Les ressemblances entre la morale hindoue (surtout la morale bouddhiste) et les préceptes du Nouveau Testament, trouvées par les érudits sont, le plus souvent, apparentes ou occasionnelles. De nombreuses comparaisons établies par ces savants sont déplacées et leurs conclusions concernant les causes de ces ressemblances sont non seulement dépourvues de certitude scientifique, mais aussi improbables. Pour que de telles influences soient plausibles, il est nécessaire de démontrer au moins un contact direct entre ces deux civilisations et cultures génératrices de deux religions si importantes ».

Une autre opinion du grand savant de Jassy retient l'attention par le même sérieux du raisonnement:

« Les écrits du grand adepte du mysticisme chrétien, Denys l'Aréopagite, contiennent beaucoup d'idées semblables à celles du Bhagavad-Gîta et des Oupanichades. Elles ont subi l'influence du néo-platonisme, lequel, à son tour, présente une grande affinité avec les vieux systèmes de la philosophie hindoue qui est, peut-être, aussi directement redevable à cette source, Plotin ayant habité le Pendjab.

La pensée philosophique et théologique des grands scolastiques du Moyen Âge fut profondément influencée par certaines idées des écrits de Denys l'Aréopagite, traduits en latin vers l'année 850 par Scot Eri-gène².

Il n'existe aucun désaccord entre ces deux affirmations. Si les fondements d'une pensée sont originaux, il n'est nullement exclu que dans son interprétation interviennent des influences, ou, comme nous le disions par ailleurs, des affinités.

Ce que nous voulons discuter à propos de la miniature représentant la scène du Baptême de l'Évangile de Targmantchiatz s'inscrit dans les préoccupations citées du prof. Th. Simensky et, dans une égale mesure, s'en éloigne. Nous ne nous proposons nullement d'étudier les influences de

l'hindouisme sur le christianisme; en général, le problème des influences ne nous intéresse pas. Nous constatons dans l'œuvre en question, de 1232, du peintre arménien, le moine Grégoire, un message yoga. Une traduction d'un symbole chrétien dans des termes symboliques du yoga ou le processus inverse, le langage utilisé étant le langage plastique.

Passons cependant à une présentation de l'œuvre plastique mentionnée. Un triangle, plus ou moins central, dont la base est commune à celle de la miniature, et, occupant un espace plus grand de la partie gauche de l'œuvre que de celle de droite, représente le Jourdain, ses rives formant les deux autres côtés du triangle, formant en quelque sorte un angle au-dessus de la tête de Jésus-Christ. Chacune des deux rives représente, à son tour, un triangle ayant les bases appuyées sur le cadre de la miniature. Le triangle de la droite de Jésus se dessine plus clairement, celui de sa gauche doit être complété à l'aide de l'imagination. Un quatrième triangle descend de haut en bas (jusqu'au niveau supérieur du torse du baigneur). Sur la rive droite se trouve un seul personnage, le Baptiste, dont la main droite touche du bout des doigts le sinciput du Sauveur. Sur la rive gauche, deux disciples. Au ciel, au-dessus de l'auréole, la colombe du Saint-Esprit. La scène serait absolument classique n'était la nudité totale de celui qui est baptisé (cas exceptionnel, car, d'habitude, celui-ci est présenté avec un linge noué autour des reins).

Nous avons laissé pour plus tard la présentation d'un sixième personnage du

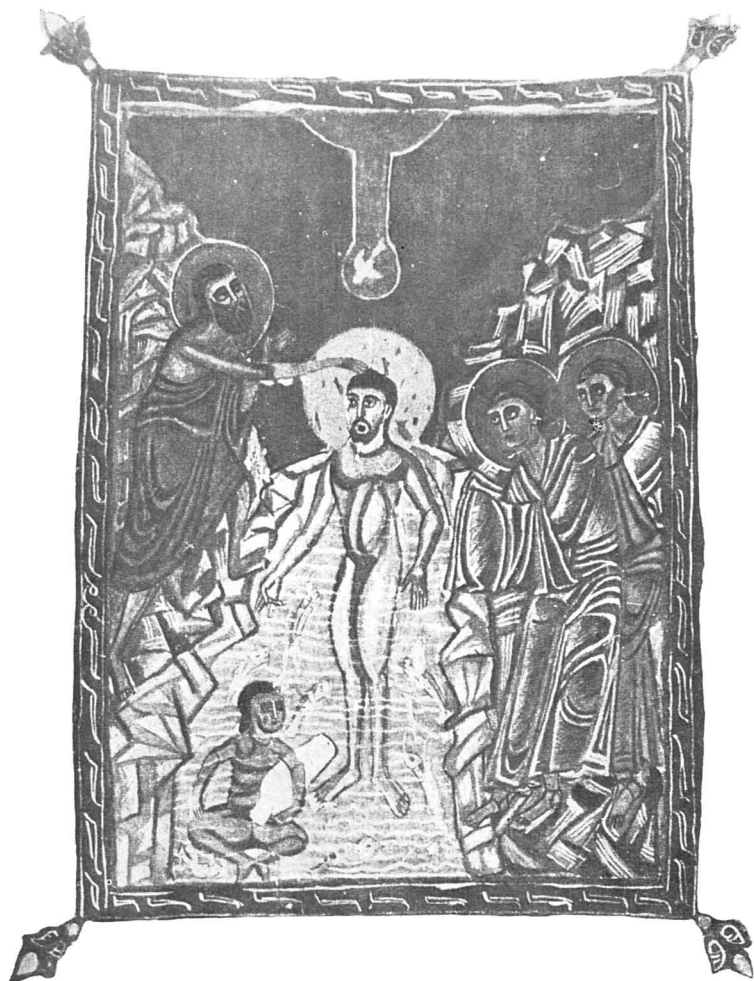


Fig. 1. — Le Baptême du Christ, miniature de l'Évangile de Targmantchiatz (1232), peinte par le moine arménien Grégoire.

premier plan: il s'agit d'un personnage sans âge, au visage et au corps jeunes, mais avec le sage regard d'un vieillard, aux traits détendus, qui est assis au fond du Jourdain, avec la tête émergeant des ondes et le bout des orteils piquant le cadre. Il se trouve, nous le répétons, au premier plan, en face et à droite du Christ. Il est plongé dans l'eau jusqu'au menton. Il serait difficile de citer un autre cas où dans la scène du Baptême au moment où, d'après les Évangiles, le Fils de Dieu est baptisé — la Divinité même étant présente dans ses trois hypostases, comme l'admet toute la chrétienté — dans les ondes du Jourdain, se trouvât un personnage étranger à ce qui se passe, le dos tourné à toute la scène, restant assis sans manifester la dévotion qui caractérise les autres personnages et, de plus, au premier plan!

Un septième personnage est constitué par un groupe formé par sept poissons roses qui entourent d'une sarabande solennelle

non seulement Jésus, mais aussi le jeune personnage dont il a été question. Le fait que tous les deux sont entourés par les poissons souligne l'égale importance que le peintre leur accorde.

En acceptant le groupe des poissons comme un nouveau personnage (ainsi que nous l'avons fait pour le pigeon), nous arrivons de nouveau au chiffre *sept*, très significatif pour ce que nous allons démontrer.

Revenons au jeune homme du premier plan, s'imposant à chacun comme élément totalement étranger au sujet de la scène traitée. Nous disions qu'il se tient assis au fond de la rivière. Or, voici d'après A. Milanov et J. Borisova³ la description d'une posture du système *Hatha-Yoga*:

« Asseyez-vous sur le plancher, avec les pieds bien étendus et légèrement éloignés. Tirez lentement et simultanément les deux pieds le plus près possible du corps. Les genoux collent au plancher et les plantes des pieds se touchent. Inspirez et tirez les pieds, avec les plantes se touchant, vers le bassin. Les talons doivent s'appuyer sur le bassin. Retenez l'air, mettez les paumes

Fig. 2. — Le Baptême du Christ, miniature de l'Évangile de Targmantchiatz (1232), peinte par le moine Grégoire (détail).



sur les genoux et pressez ; arrivés dans cette posture, demeurez en position . . . »

C'est la description exacte de l'attitude du personnage, à l'exception des plantes des pieds qui ne se touchent pas et des talons qui ont la tendance de joindre le bassin sans le faire. Cette *āsana* est décrite sous le nom de *bhadrāsana* ou la *posture du trône*. Voici une description faite par André van Lysebeth ⁴ :

« Lorsque les pieds se sont assouplis au point de pouvoir demeurer face au ciel sans l'aide des mains, placer les paumes sur les genoux et pousser en direction du sol. Ainsi les genoux et l'articulation de la hanche se libèrent progressivement. Au début les bras sont pliés aux coudes ⁵. La pression sur les genoux sera continue et élastique, sans brutalité. Ne pas procéder par saccades (. . .).

ĀSANA FINALE — FORMULE A

« Lorsque l'adepte est capable de plaquer les genoux contre le sol, avec les talons très près du périnée, en poussant avec les bras pliés, comme décrit ci-dessus, il devra arriver à redresser les bras < . . . >. Le dos doit être très bien redressé < . . . > »

Cette nouvelle description mentionne la posture, qui a aussi une formule B, ultérieure, dénommée *Baddha Kōnāsana*. Les soulèvements attirent l'attention sur l'orthodoxie des différences signalées en haut.

Le peintre a ressenti le besoin de motiver logiquement la présence du personnage assis dans l'eau, le dos tourné au Christ : sous le bras gauche, le jeune homme tient une cruche appuyée sur le pied gauche. C'est pour cela que la main gauche ne s'appuie pas sur les genoux, mais, plus haut, sur la cuisse. La cruche est entièrement plongée sous le niveau de l'eau, avec l'ouverture entre les pieds du personnage. Étrange position pour remplir une cruche d'eau, juste au moment où le Fils de Dieu est baptisé, ou pour engendrer la rivière, comme dans tant d'autres miniatures dans lesquelles l'eau prend sa source dans un vase, (éventuellement tenu par un homme symbolisant la rivière) ! ⁶

La couleur de la cruche — blanc-crème étincelant — (identique à celle de la colombe, les seuls fragments colorés dans un monde plastique sombre) nous attire l'attention sur un détail aussi insolite que la présence de ce personnage souligné par

la sarabande des poissons. La colombe qui symbolise le Saint-Esprit, donc l'énergie surnaturelle qui descend sur Jésus, se trouve inscrite dans une auréole qui descend de la base supérieure du cadre. Cette auréole a une forme complètement inattendue : celle d'un *lingam*. Dans ce stade du commentaire il est bon de spécifier que le *lingam* symbolise la fertilisation et, sur un autre plan, l'idéation, la conception intellectuelle, la fécondation spirituelle. La cruche fait aussi partie de la même symbolique ; *yonī* est aussi bien le nom opposé au *lingam* que celui de la cruche ; c'est le symbole de la fertilité, de la fécondation matérielle, de la création.

Le jeu des lignes qui traversent l'abdomen et le torse du Christ n'est, lui non plus, accidentel. N'ayant aucune signification anatomique, les lignes s'unissent dans la région du cœur. L'importance de ce point est consignée dans *Bhagavad-Gīta* (XVIII, 61 ; X, 11 ; XIII — 17) : « Le maître de toutes les créatures réside dans le cœur » ⁷.

Nous devons mentionner que si le *lingam* apparaît (le culte phallique précède la civilisation Ourartou sur le territoire arménien) comme symbole de la fertilisation, il n'est pas unique ; les quatre coins du cadre sont décorés avec un autre symbole de la récolte : l'arbre de vie, symbole de la perpétuation de la vie, caractère spécifique de l'Orient et, surtout, de l'Arménie ⁸.

Avant d'expliquer le message yoga que nous déchiffrons dans cette miniature, nous sommes tenus de clarifier très succinctement quelques aspects de la pensée yoga ⁹.

La purification poursuivie par le *Hatha-Yoga* est gagnée par les voies suivantes, d'après *Gheranda Sanhitā* :

« Au moyen de la posture (*āsana*) apparaît la vigueur (*dṛidhatā*) ;

au moyen de l'exercice (*mudrā*), — l'équilibre (*sthīratā*) ;

au moyen de la maîtrise des sens (*pratyāhāra*), le calme du corps (*dhīratā*) ;

au moyen de la respiration commandée (*prāṇāyama*), la domination de la gravitation (*lāghava*) ;

au moyen de la méditation (*dhyāna*), la vision du moi (*pratyakṣam ātmanah*) ;

au moyen de la contemplation (*samādhi*), la purification (*nirlipta*) et même la libération (*mukti*) ;

indubitablement (*na saṁśayah*) ».

L'énonciation de ces voies n'est pas suffisante pour préciser le message du peintre Grégoire. Elle nous permet de faire

ressortir le cadre de la théorie du *Kundalini*, notion que nous interprétons comme *énergie vitale*. Cette énergie vitale est présumée, conformément à la théorie qui a fait naître les pratiques réunies sous le nom de *laya-yoga*, être déposée dans un centre situé près de la base de la colonne vertébrale. Cette énergie, une fois réveillée, confère à l'être humain des capacités maxima de réalisation, biologiques et sur-biologiques, psychologiques et parapsychologiques. L'utilisation de *Kundalini* (lisez : son réveil) peut avoir lieu à l'improviste, mais elle peut être aussi provoquée par une série de techniques.

Pour réaliser son utilisation au maximum, elle doit parcourir, de bas en haut, un canal subtil, qui s'élève autour de la colonne vertébrale, dénommé : *chitrinī*. Sur celui-ci sont échelonnées six *chakras*, c'est-à-dire six centres qui utilisent cette énergie, à tour de rôle, en équilibrant, renforçant et transformant les fonctions et les para-fonctions qui dépendent d'eux. Conformément à la théorie tantrique, le but du réveil de *Kundalini* ne se réduit pas seulement à baigner ces *chakras*, rencontrés sur son trajet ascendant, mais à atteindre la région située au sinciput (région nommée aussi le « lotus à mille pétales »); le contact avec elle, une fois réalisé, permet à l'être humain la réalisation totale. Cette réalisation est interprétée mythiquement comme l'union de *Kundalini* (la force féminine) avec son mari (*Shiva*), dont la résidence est située dans la dernière *chakra*. Dans les icônes *Ardhanārīshwara* cette union entre *Shakti* (la force) et *Shiva* (la volonté) est représentée, respectivement, par les images de *yonī* et du *lingam*. La raison de l'Européen peut être facilement troublée par la présence de ces représentations. Pour l'Oriental, elles ont un caractère sacré et symbolique, dont l'essence est constituée, respectivement, par le négatif et le positif, par la force tellurique et la force spirituelle.

Passons maintenant en revue les *chakras*. *Mūlādhāra* se trouve à la base de la colonne vertébrale, entre l'orifice anal et l'organ génital. La méditation dans ce centre, associé à la terre et à l'odorat, accorde de la puissance sur les solides et réduit le danger qu'ils engendrent. *Swādhīsthāna* est placée dans la région des organes génitaux. Elle est associée à l'eau et au goût. La méditation dans ce centre mène à la libération des péchés et à l'acquisition du pouvoir sur les liquides. *Manipūra* se trouve

dans la région ombilicale. Elle est associée au feu, à la chaleur et à la vue. La méditation sur elle mène à une capacité plus grande d'utilisation du feu et réduit sa nocivité. *Anāhata* est le centre du cœur, associé à l'air, au mouvement alerte et au toucher. La méditation dans ce centre mène à l'acquisition de tous les avantages que l'air offre à l'organisme. *Vishuddha* est localisée dans la gorge et cette *chakra* s'associe à l'espace et à l'ouïe; en méditant intérieurement sur celle-ci, on obtient des avantages similaires aux précédents. *Ajñā* se trouve entre les sourcils; son symbole est le *lingam*; elle est associée à l'esprit. Ce symbole souligne le caractère créateur de l'esprit. Pour mieux comprendre la différence entre le trajet qui unit ces *chakras* et la pénétration dans *sahasrāra chakra* (le « lotus à mille pétales » du sinciput) nous adopterons l'image indienne : la force tellurique est semblable à une fleur ayant la corolle dirigée vers la terre pendant qu'elle se trouve dans les six *chakras*. En pénétrant au fond de *sahasrāra chakra*, dans le point « d'après le son », elle ressemble à une fleur qui dirige sa corolle en haut. Ce point représente l'infini. Le point est libre (il n'est ni droit, ni courbe, dépourvu de l'inertie de la ligne droite et de la vie de la courbe, en dehors de l'espace et du temps) car on ne peut même pas l'imaginer.

Kundalini représente une individualisation de *Brahma* dans le corps humain. *Bhagavas-Gītā* (III) affirme d'elle : « Je suis le principe du sacrifice dans ce corps ». Sa pénétration dans *sahasrāra chakra* signifie l'union de l'offrande individuelle au sacrifice universel, le retour de la diversité à l'unité. Avec les mots d'André van Lysebeth¹⁰, c'est l'union du pôle de l'espèce (*Mūlādhāra Chakra*) au pôle de l'individu (*Sahasrāra chakra*).

Dans l'Évangile de 1280, dans la scène de la résurrection de Lazare, nous avons rencontré, comme motif décoratif, la croix gammée, symbole arien, d'ailleurs fréquent dans l'art arménien. Le même symbole se retrouve dans le *Lectionnaire* de 1286.

Mais dans la scène du Baptême de Targ-mantchiatz nous n'avons pas affaire à un détail, à une décoration, mais à un nombre d'éléments liés entre eux, à un message chiffré. Nous nous demandons quel aspect de la tradition chrétienne est traduit dans le langage de la philosophie yoga ou inversement? Que signifie le Baptême de Dieu? Il signifie : purification du péché originel.

Et quelle est la signification de cette purification? Une fois baptisé, on est capable d'attendre la plus haute réalisation spirituelle, la déification.

Nous avons démontré plus haut quelle est la voie de la déification dans le yoga. Nous insistons sur le fait qu'il est supposé que cette voie est accompagnée de l'abstinence, pour ne pas dissiper l'énergie vitale, mais pour utiliser celle-ci dans des buts spirituels.

Le personnage de la posture du trône, situé au premier plan, attire l'attention sur lui, en occupant une position privilégiée dans le cadre de l'œuvre, comme si le peintre voulait dire: ces deux voies, celle du baptême chrétien et celle de l'ascèse yoga sont équivalentes. La sarabande des sept poissons, nombre répété dans le cas des personnages, nous attire l'attention sur les sept *chakras*, et, respectivement, sur les sept vertus de la morale chrétienne contraire aux sept péchés mortels. Les lignes qui pointent la *chakra* du cœur sur le corps de Jésus (si importantes dans la technique athonite de l'hésychasme, courant orthodoxe qui prêche une concentration sur le cœur) montre l'équivalence de l'idée de l'union de l'âme au cœur, qui est spécifique du christianisme et de l'union de l'énergie à la volonté, caractère spécifique du yoga (la dernière marquée par l'indication du *Mûlâdhâra Chakra* par l'intermédiaire de la partie supérieure de la cruche dirigée vers elle, au *Sahasrâra Chakra* par l'intermédiaire de la main de Saint Jean-Baptiste, et par la présence de l'auréole phallique au-dessus de cette main). Que cela soit la substance du message nous est montré par les quatre « arbres de vie » situés aux coins, qui nous apparaissent comme la clef du message: la purification intérieure (du cadre) mène vers l'immortalité; l'extérieur du cadre symbolise, dans la miniature arménienne, le monde spirituel.

Que le message yoga exposé (ou l'explication de la purification chrétienne du baptême dans des termes symboliques yoga, traduction d'un langage plastique yoga ou inversement, comme nous avons nommé ce message) soit accepté ou non dans notre interprétation, cela ne présente pas une grande importance. Notre principal but en écrivant ces pages a été d'attirer l'attention sur les quelques symboles yoga insérés dans l'ouvrage et de rendre publique l'opinion qu'ils n'y apparaissent pas accidentellement. Nous espérons avoir réalisé au moins cela.

Reste la question: quelles conditions sociales-historiques ont pu créer le climat nécessaire au moine chrétien Grégoire pour connaître intimement la philosophie, les symboles et les *âsanas* yoga?

Nous savons que l'Évangile — dont la miniature fait partie — fut exécuté en 1232. Il va de soi que nous associons cette date aux années 1220—1221, pendant lesquelles la Perse et, respectivement, l'Arménie furent conquises par les Mongols, qui dominaient la Chine du Nord, après la campagne des années 1211—1215, et qui ont soumis l'ouest de la Chine en 1227. Mais des textes bouddhistes *Mahâyâna* ont été traduits en Chine par An Shih-kaio entre 148 et 186. Subhakara introduit sur le territoire chinois la secte Chan-yen (la « vraie parole ») qui combine l'idéalisme pur avec le yoga, le polythéisme et le tantrisme. Le même bouddhisme *Mahâyâna* pénètre au Tibet au septième siècle. L'indien Padma-sambha construit au siècle suivant un monastère à Samyas, en adaptant le bouddhisme tantrique au culte indigène Bon. Il est le fondateur du lamaïsme reconnu comme religion d'État par le Conseil de Don-mkhar (792—794?). Deux cents ans avant l'invasion des Mongols, Mar-pa (1012—1097) a organisé la secte bka' rgyud-pa. Les membres de cette secte trouvent une compatibilité entre le mariage et l'ascèse et le yoga. Donc, la personnalité de Mar-pa reste essentielle pour que le lamaïsme devienne extrêmement populaire et répandu.

C'est ainsi que, si entre 1211 et 1215 a lieu la conquête de la Chine du Nord et en 1227 Gengis-Khan occupe l'ouest de la Chine, en 1261 les Mongols conquérants, les guerriers couronnés des lauriers de la victoire, sont convertis au lamaïsme tibétain. Et, 14 ans après, c'est-à-dire en 1275, Koubla-Khan lui-même est converti à la religion des vaincus. Il n'existe pas d'argument qui puisse nous convaincre que, dans un intervalle si court, le peuple anéanti ait pu imposer aux vainqueurs de baisser la tête devant leur religion. Ne reste que l'hypothèse de l'existence d'un contact culturel-religieux antérieur (et même de beaucoup antérieur) à la conquête. (A l'occasion des fouilles faites à la forteresse d'Amberd — Xe siècle — on a découvert, entre autres, « les fragments d'une coupe apportée par les négociants de la Chine éloignée »)¹¹.

Donc, la voie des Mongols peut être l'une des voies par lesquelles Grégoire au-

rait pu prendre connaissance de la philosophie profonde et équilibrée du yoga. Que cela ait été possible, nous persuade aussi l'aventure invraisemblable, mais authentique, du moine Alopène. Un moine syrien, du nom d'Alopène ou Olopène, missionnaire du nestorianisme, vint des régions arméniennes-syriennes s'établir en Chine, plus précisément au Ch'an-an, près du Sian moderne, en 635, sous la dynastie T'ang. Son activité de propagande chrétienne est célébrée par un monument en marbre, élevé à Sianfu, sur lequel on peut lire : « Monument qui commémore l'introduction et la propagation de la noble loi de Ta Ts'in au Royaume Moyen » ; par la suite, on expose la doctrine chrétienne. Le nestorianisme fleurit en Chine jusqu'en 845, pour ressusciter entre le XI^e et le XIII^e siècle, période qui nous intéresse, quand la conquête mongole de la Chine, comme du monde iranien, facilite peut-être les voyages et l'échange d'informations entre les nestoriens d'un côté et de l'autre.

Il est possible que parmi les idées importées de Chine ou du Tibet se trouve aussi la rumeur du syncrétisme vieux depuis 716, comme nous l'avons vu.

Comme la miniature n'est pas unique du point de vue discuté, il est possible que les notions sur la pensée yoga soient plus anciennes, mais tout de même d'origine chinoise. N'oublions pas que la famille des princes Mamikonian prétendait être d'une descendance impériale chinoise, assertion pas encore vérifiée, mais, en fin de compte, pourquoi pas possible ? Et, si elle était authentique, leurs ancêtres n'auront pas été les seuls à venir des régions chinoises. Ayant conservé leur religion et la pensée dans laquelle ils avaient été élevés ils ont pu les transmettre à d'autres.

Et, si cela n'était pas vrai, c'est peut-être l'hellénisme — qui a réussi à laisser à l'époque moderne l'héritage du temple de Garni — qui aura transmis aussi des théories occultes, assimilées par ces gymnopédistes indiens, familiers même au paysan roumain, par l'intermédiaire de l'*Alexan-*

dria, roman populaire qui glorifie l'empire d'Alexandre III de Macédoine, étendu jusqu'à la vallée de l'Indus, théories et pratiques auxquelles aura pu s'initier notre peintre aussi. N'oublions pas qu'après que l'armée perse fut vaincue à Arbèles, en 331, par Alexandre, une partie de l'Arménie passa sous la domination macédonienne, situation qui durera jusqu'en 190.

Mais pourquoi chercher l'influence de l'Inde par l'entremise de l'hellénisme (dont le rôle pouvait être seulement de reconstituant) quand les relations arméno-indiennes sont aujourd'hui vieilles de 2500 années¹². Si Xénophone, Moïse de Horen, Anania Siragatz et Hetum mentionnent les Arméniens des Indes, les colonies de ces pays prennent de l'essor de XII^e siècle, c'est-à-dire cent ans avant l'exécution de notre miniature. De plus, « les Ariens sont partis s'installer en Asie en passant par le Caucase »¹³, c'est-à-dire à travers, ou tout près, du territoire arménien de plus tard. Ainsi, sachant que le yoga peut être considéré plus vieux que toute religion, il est possible d'avoir affaire à des traces antérieures à toute l'histoire connue.

Certainement il existe aussi une hypothèse selon laquelle le miniaturiste, connaissant des œuvres d'art indien, se soit laissé influencer par elles. Nous écartons cette hypothèse, parce que, comme nous l'avons montré, notre opinion est qu'il s'agit d'un message caractérisé par une syntaxe plastique compliquée, déjà élaborée, un pont de liaison entre deux philosophies, une traduction plastique.

L'hypothèse biographique, c'est-à-dire le contact, à caractère d'initiation, du peintre avec une école ésothérique, reste très vague.

La voie d'accès vers le yoga ne nous paraît pas essentielle, ce qui demeure essentiel c'est le message inclus, la tendance syncrétique du moine chrétien, la nécessité ressentie de démontrer une vérité commune aux deux pensées, par une technique dichotomique¹⁴.

Notes

¹ *Cetatea Moldovei*, IV^e année, tome X, n° 8 — 9.

² TH. SIMENSKI, *Ființa supremă în mistică hindusă*, in *Ethos*, I-ère année (1944), n° 2 — 3.

³ *Yoga*, Bucarest, 1972, p. 88.

⁴ *Yoga*, 7, n° 106, décembre 1972, p. 35 — 36.

⁵ Les soulignements nous appartiennent (n.n.).

⁶ GABRIEL MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1970.

⁷ TH. SIMENSKI, *op. cit.*, Comparez : « L'âme, plus subtile que ce qui est subtil et plus grande que ce qui est grand, se trouve dans la cavité (du cœur) (de chaque) être ».

⁸ A. NASTA, *Sources orientales dans l'iconographie sud-est européenne, L'arbre de Jessé*, in *Actes du premier Congrès International des Études Balcaniques et Sud-Est Européennes*, II, Sofia, 1970.

⁹ Nos affirmations se fondent sur les informations mises à notre disposition par l'ouvrage d'Ernest Wood, *Yoga*. Toute recherche sérieuse sur ce domaine offre un matériel suffisant pour compléter les connaissances très brièvement exposées par nous, et dans un but très spécialisé.

¹⁰ A. van LYSEBETH, *Paránayama — l'éveil des chakras*, in *Yoga*, IX, juin 1971, p. 26

¹¹ NIKOLAJ M. TOKARSKIJ, *The Amberd Fortress and Church (X—XIV th centuries) — Descriptive and Historical Monograph*, p. 8, in *Documenti di Arhitectura Armena*, Facolta di Arhitectura, Politecnico di Milano, Accademia delle Scienze dell'Armenia Sovietica, n° 5.

¹² KEVOR GHARIBJANIAN, *The Armenian Community in India. Cradle of Political Ideologies in 18th Century*, in *The Armenian Reporter*, 1973, June 21, p. 3.

¹³ G. IVĂNESCU, *Divinités Indo-Européennes empruntées aux populations de l'Asie et de la Méditerranée*, in *Studia et Acta Orientalia*, III.

¹⁴ Pour la recherche évolutive du thème, voyez N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, fig. 1. A l'époque de l'influence sud-slave où l'on assimile partiellement des éléments de la miniature en discussion, le sens ésotérique initial se perd, des sens nouveaux étant attribués à une partie des mêmes symboles.

SYMBOLES ORIENTAUX SUR LES PIERRES FUNÉRAIRES DE ROUMANIE. L'ARBRE

Corina Nicolescu

Grâce à la situation de la Roumanie au carrefour des grandes voies de civilisation entre l'Est et l'Ouest, l'art de son territoire nous offre dès le néolithique une remarquable richesse d'ordre décoratif, intéressant surtout les relations de l'Europe avec le Proche-Orient. L'art roumain du Moyen Âge, qui a survécu dans l'art traditionnel des villages plus éloignés, a pris ses sources dans le trésor culturel thraco-gète, enrichi par des symboles d'origine byzantine et orientale. L'arbre ¹ sous ses différentes interprétations : l'axe cosmique, l'arbre biblique, l'arbre de la vie, l'arbre du destin opposant le bien et le mal, l'arbre du sacrifice et de la rédemption, remplacé souvent par la croix ou joint à elle, a toujours été présent dans l'art roumain ². Le sapin n'a jamais été absent des événements significatifs de la vie paysanne : naissance, mariage, mort ³.

La recherche des motifs décoratifs présents sur les pierres funéraires représente un chapitre assez réduit par rapport au vaste domaine des symboles existant dans l'art roumain. Limitant le cadre de notre étude au motif de l'arbre sur les pierres tombales, nous constatons qu'il constitue le motif de loin prédominant. Il y a vingt années que l'éminent savant roumain I.D. Ștefănescu a étudié le sens symbolique de l'arbre sur les sceaux en argent doré des XVI^e et XVII^e siècles, conservés en Valachie ⁴. On a attiré pour la première fois l'attention sur la présence du même motif sur les pierres funéraires aussi.

En étudiant les pierres tombales conservées en grand nombre dans les églises et les monastères de Roumanie et dans les collections des musées ⁵, nous avons choisi les principaux types de l'arbre pour souligner l'ancienneté du motif, son association avec d'autres symboles, sa variété et ses changements d'interprétation plastique au long de son évolution, sous l'influence de l'art oriental.

Dès le début de notre exposé, nous devons attirer l'attention sur les différentes sources de l'ornementation de l'art roumain de la période féodale. On peut clairement distinguer une couche archaïque, très lointaine, à laquelle est venue s'ajouter celle de l'art byzantin. Des motifs orientaux ont pénétré dans l'art roumain, d'avantage et plus profondément sur le territoire situé à l'est des Carpates — la Moldavie —, à cause du contact direct avec les Arméniens, établis vers la fin du XIII^e siècle et au siècle suivant dans les princi-

pales villes — Cetatea-Albă (Marucastron), Jassy, Siret, Suceava, etc. — et des liaisons commerciales avec le monde du Proche-Orient. La dernière vague est illustrée par des motifs persans et ottomans, qui ont pénétré à partir du XVI^e siècle dans l'art roumain aussi bien que dans l'art balkanique, au moment culminant de la domination ottomane. L'art roman à son tour a laissé des traces importantes dans le monde des symboles roumains, surtout vers le XIV^e siècle.

La plus ancienne représentation de l'arbre du sacrifice et de la rédemption, sous la forme d'un palmier surmonté d'une croix s'est conservée sur une stèle funéraire paléochrétienne de la fin du V^e siècle ou le début du siècle suivant, provenant de la ville de Tomis actuellement Constanța, au bord de la Mer Noire ⁶. Les chapiteaux en pierre ou en marbre trouvés dans les sites de la Dobroudja, provenant de différentes basiliques byzantines, bâties à partir de l'époque de Constantin le Grand jusqu'au règne de l'empereur Justinien dans les anciennes villes gréco-romaines de Callatis (Mangalia), Tomis (Constanța), Histria, Tropaeum Traiani (Adamclisi), Ibida, Argamum (Doljman), etc. sont décorés d'une croix entourée ou encadrée par des rinceaux de vigne et de lierre ou par des palmettes ⁷. Les pierres tombales étudiées appartiennent aux XIV^e—XIX^e siècles. La plupart de ces pierres ont couvert les tombeaux des princes régnants et de leur famille, des grands dignitaires de la cour, des moines et des archevêques. D'autres, moins nom-

Fig. 1. — Stèle funéraire, décorée d'un palmier surmonté d'une croix. V^e—VI^e siècles. Tomis (Constanța). Musée d'Archéologie de Constanța.

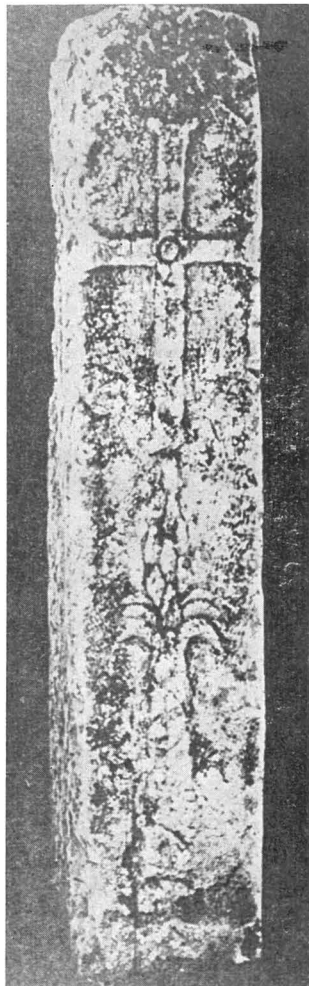


Fig. 2. — Chapiteau d'une basilique byzantine de la cité Tropaeum Traiani (Adamclisi, département de Constanța). V^e—VI^e siècles. La croix est entourée de palmettes; les quatre fleuves du Paradis jaillissent de la base.



breuses, ont appartenu aux négociants ou artisans Arméniens⁸ et Saxons, établis dans les principales villes de Moldavie: Baia⁹, Siret, Suceava, etc. Enfin, une catégorie plus restreinte est illustrée par quelques croix ou stèles funéraires du XIX^e siècle, provenant du milieu villageois (le village de Scheia, près de Jassy)¹⁰. Nous devons souligner aussi que les motifs symboliques semblent communs, indépendamment de l'origine ethnique et de la confession religieuse (les Arméniens sont monophysites et les Saxons de Moldavie ont été catholiques ou protestants). Il faut accorder une place à part aux stèles funéraires juives, dont les plus anciens exemples ne remontent pas au-delà des XVII^e—XVIII^e siècles. Les plus beaux et intéressants bas-reliefs se sont conservés dans le cimetière de la ville de Siret, au nord de la Moldavie¹¹.

Les pierres funéraires de Roumanie se présentent sous forme de dalles rectangulaires ou trapézoïdales gisant au niveau du pavement. Le décor symbolique disposé dans le champ est toujours entouré d'une inscription en ancien slave, en roumain, en arménien ou en grec. Sur les pierres des Saxons de Baia les inscriptions sont en latin. Aux XIV^e et XV^e siècles, en Valachie, à Argeș et à Cozia, et en Moldavie, dans plusieurs fondations du prince Étienne le Grand (1457—1504) les tombeaux ont la forme des sarcophages, souvent montés sur un socle, simple ou décoré dans l'esprit de l'art roman ou gothique, et abrités sous un baldaquin ou une niche (monastères de Putna, Humor, Trois Hiérarques de Jassy, etc.). Exception faite de la présence de deux gisants en Valachie, la conception décorative des sarcophages reste tout à fait identique à celle des dalles funéraires. La plus ancienne représentation de l'arbre comme symbole de sacrifice et de la rédemption, combiné au motif solaire, apparaît sur un sarcophage du XIV^e siècle conservé dans l'église princière de St. Nicolae d'Argeș¹². L'arbre semble un figuier, le signe solaire est traité de la même manière que dans l'art paysan, où ce motif est si fréquent. L'association de l'arbre et du symbole de la lumière est souvent illustrée sur les sarcophages et les plaques de « cancellum » dans la première période de l'art byzantin¹³; la même idée est reprise sur les stèles funéraires visigothiques¹⁴ et romanes¹⁵. La formule de l'ancienne liturgie des morts « *et lux perpetua luceat eis* » a été représentée par le motif d'origine orientale — le soleil — sous la forme d'une

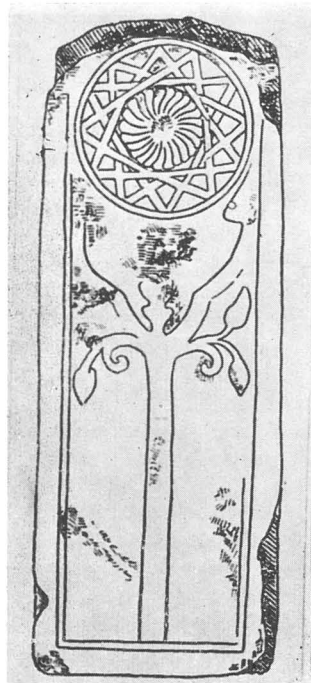


Fig. 3. — La face antérieure d'un sarcophage trouvé dans l'église St. Nicolas de Curtea de Argeș. Le motif solaire surmonte un arbre, qui semble un figuier. XIV^e siècle.



Fig. 4. La pierre tombale du prince Neagoe Basarab (1512 — 1521). Monastère de Curtea de Argeș. La forme de la croix et les signes de la Passion ressemblent à la décoration peinte sur les lincoals funéraires.



Fig. 5. — La pierre tombale de Lăudat. Église de Hirtiești-Muscel (département d'Argeș), 1532. (Musée d'Art de Bucarest).



Fig. 6. — La pierre tombale d'Ovanez. La surface, assez abîmée laisse encore voir une sorte de pilier surmonté d'un arbre; en bas, quatre signes solaires. 1641. Église de la Sainte Croix de Suceava.



Fig. 7. — La pierre de Vlaicu. Des rinceaux et des fleurs de type persan, pareils à ceux rencontrés sur les objets d'orfèvrerie et de broderie de la même époque, poussent de la base de la croix. Église de Buda (département de Buzău). 1587.



Fig. 8. — La pierre tombale de Valentinus Procop. 1500. Église catholique de Baia (département de Suceava). (Musée d'Art de Bucarest).



Fig. 9. — La pierre tombale de Johnnes Wolf. 1652. Église catholique de la ville de Baia (département de Suceava). (Musée d'Art de Bucarest).



Fig. 10. — La pierre tombale de Mardiros. 1612. Église de la Sainte Croix de Suceava.



Fig. 11. — Pierre tombale du XVII^e siècle (1674). Église de Budești (département de Jassy). Le tronc simple associé aux signes solaires.

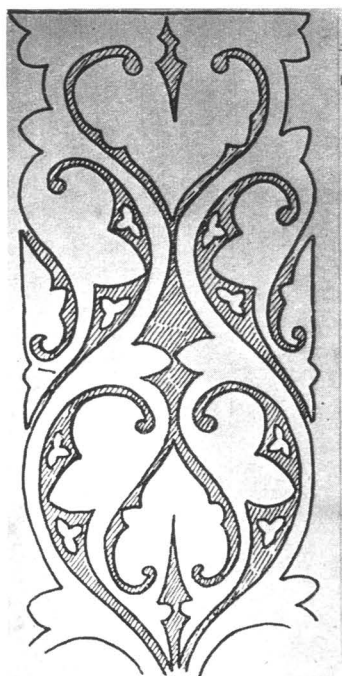


Fig. 12. — Le motif décoratif de la pierre tombale du prince Étienne II. Monastère de Neamț (département de Neamț). La pierre a été posée pendant le règne d'Étienne le Grand, vers 1480.

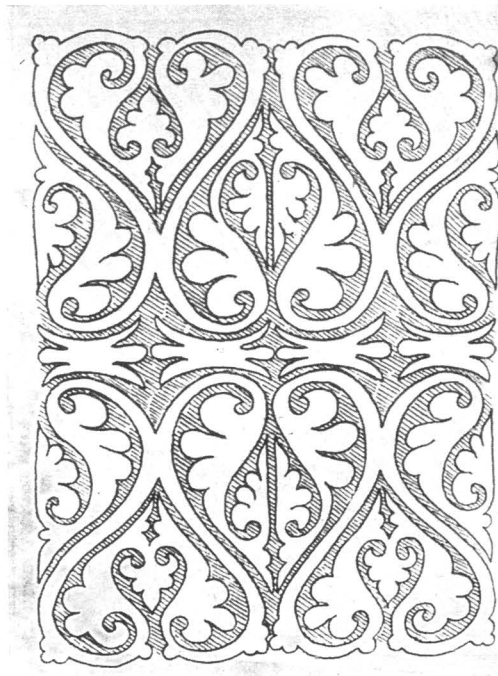


Fig. 13. — Le motif décoratif de la pierre tombale posée pendant le règne d'Étienne le Grand sur le tombeau de la princesse Ana, épouse du Prince Alexandre le Bon. Monastère de Bistrița (département de Neamț).



Fig. 14. — Pierres tombales de Källands Åsaha, en Suède. Musée National Historique de Stockholm. XIII-siècle.



Fig. 15. — Pierre tombale de Teodosia. 1576. Église de la Sainte Trinité de Siret (département de Suceava).



Fig. 16. — Pierre tombale d'Étienne Rareș, fils de Pierre Rareș. Monastère de Probota (département de Suceava). 1552.

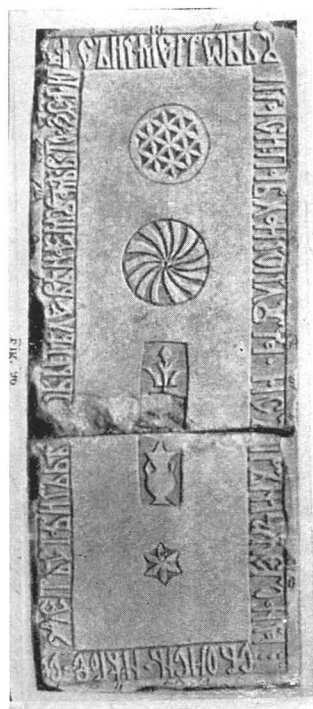


Fig. 17. — Pierre tombale du boyard Vlaicu. Monastère de Buda (département de Buzău). 1583.



Fig. 18. — Pierre tombale de Cehan Racoviță. 1664. Monastère de Dobrovăț (département de Jassy).



Fig. 19. — Pierre tombale de Maria, fille du prince Duca. 1672. Monastère de Cetățuia, Jassy.



Fig. 20. — Pierre tombale arménienne. Détail. Début du XIX^e siècle. Église des Arméniens de Jassy.



Fig. 21. — Pierre tombale arménienne. Détail. Fin du XVIII^e siècle, début du XIX^e siècle. Église des Arméniens de Jassy.

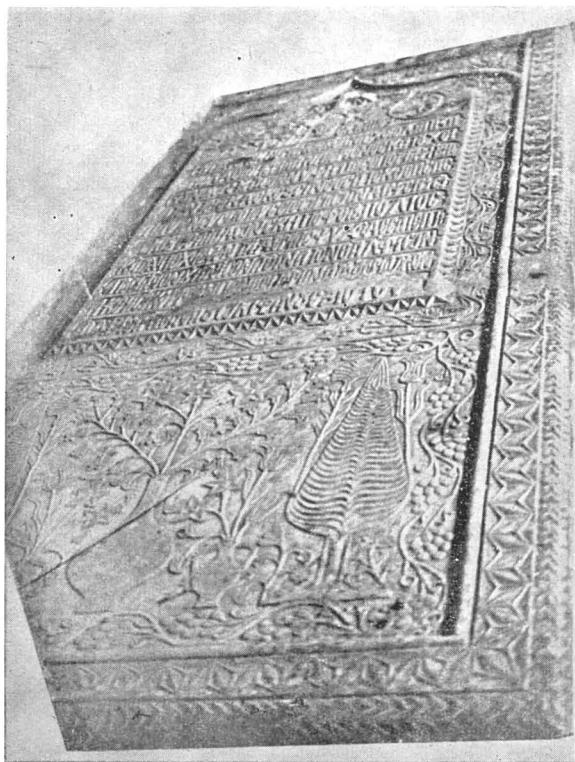


Fig. 22. — Pierre tombale de Maria, la fille de Dabija Voïvode. 1672. Monastère de Birnova (département de Jassy).



Fig. 23. — Croix funéraire paysanne décorée de l'arbre. XIX^e siècle. Sucevița (département de Suceava).



Fig. 24. — Pierre tombale de la princesse Maria de Mangop. 1477. Monastère de Putna (département de Suceava). Détail.



Fig. 25. — Pierre tombale du monastère de Bisericani (département de Neamț). XVII^e siècle.

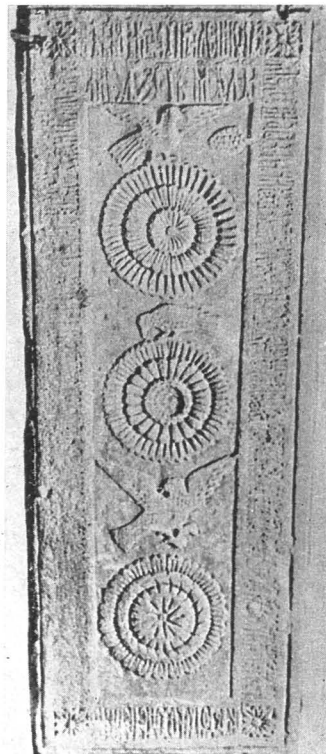


Fig. 26. — Pierre tombale de Safta Abaza. 1684. Monastère de Solca (département de Suceava).

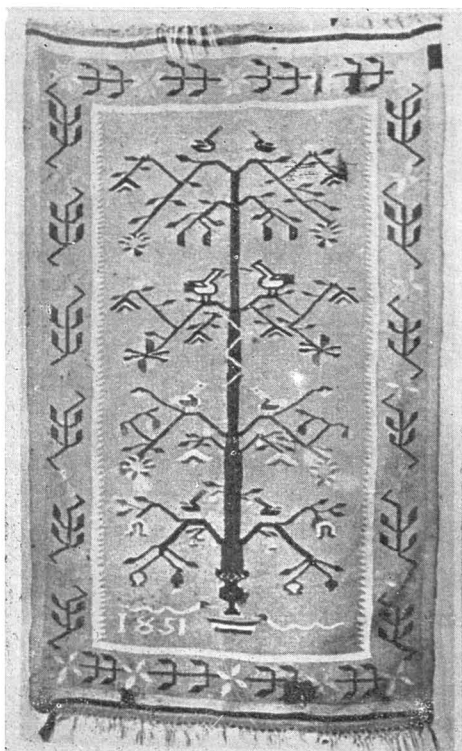


Fig. 27. — Tapis de Moldavie. Arbre sortant d'un vase; oiseaux et serpents.



Fig. 28. — Stèle funéraire. Croix-arbre, séraphins; les signes de la Passion l'œil de Dieu. Sculpture paysanne. Cimetière du village de Scheia (département de Jassy). XIX^e siècle.



Fig. 29. — Stèle funéraire. Croix-arbre, signes solaires; séraphins; l'œil de Dieu. Sculpture paysanne. Cimetière du village de Scheia (département de Jassy). XIX^e siècle.



Fig. 30. — Croix d'un cimetière villageois. Clondiru de Jos (département de Buzău). XIX^e siècle.

roue, d'une étoile ou d'une rosette, si fréquent dans l'ornementation paysanne roumaine. L'arbre seul, terminé par une grande fleur qui rappelle le lotus, apparaît aussi sur la pierre qui a couvert le tombeau d'un peintre de Moldavie d'origine grecque, Georges de Trikkala, datant de l'année 1530¹⁶.

Sur les dalles funéraires de Valachie, aux XV^e et XVI^e siècles l'arbre a été remplacé par la croix, montée sur un socle rectangulaire et presque toujours associée au symbole solaire¹⁷. On doit signaler la présence du même thème réalisé d'une autre manière sur la pierre funéraire d'Ovanez, un négociant arménien de Suceava, enterré en 1641 dans l'église de la Sainte Croix de la même ville¹⁸. Un palmier et quatre roues solaires sont sculptés sur la surface de cette pierre. L'association de la croix et de l'arbre est encore plus claire sur les tombeaux du XVI^e siècle, dont la partie inférieure est toujours décorée par des rinceaux et de petites fleurs d'égantisme qui poussent de la base de la croix¹⁹. Sur d'autres pierres, qui proviennent de la ville de Baia²⁰, appartenant à des négociants et artisans saxons, qui se sont établis ici à partir du XIV^e siècle jusqu'au XVI^e siècle,

ainsi que sur une seule dalle funéraire de Moldavie, conservée dans le monastère de Voroneț²¹ à la base de la croix les racines de l'arbre sont représentées sous la forme d'un double demi-cercle. Sur d'autres pierres funéraires des Saxons²² ou des Arméniens²³, l'ancienne formule byzantine — croix et rinceaux de vigne — est encore conservée. L'identité arbre-croix a survécu jusqu'au XIX^e siècle sur les stèles et les croix d'un cimetière du village de Scheia, près de Jassy²⁴. Sur une pierre, unique exemple d'une facture toute particulière nous trouvons la fruste représentation d'un simple tronc d'arbre, surmonté d'un double signe solaire. On a remplacé dans ce cas la croix par l'arbre. La pierre appartient au XVII^e siècle²⁵.

Le même symbole de l'arbre prend la forme d'un élément ornemental surtout en Moldavie, à partir du XV^e siècle²⁶. Un rinceau simple ou double d'où poussent des palmettes ou demi-palmettes rappelle à une époque si tardive la décoration des plaques de « cancellum », de l'orfèvrerie et de la peinture byzantines. Le même motif s'est répandu dans l'art du Proche-Orient, en Arménie et Géorgie, aussi bien que dans l'art islamique. Sa diffusion est encore plus

large, gagnant la sculpture romane de l'Europe Occidentale. Sur les dalles funéraires de la partie de sud-ouest de la Suède, elles sont très répandues aux XII^e et XIII^e siècles²⁷. L'association croix-arbre est très évidente dans la conception décorative d'ordre symbolique de la sculpture funéraire suédoise²⁸. D'autres nombreux exemples, ont conservé, comme sur les pierres funéraires de Moldavie, seulement l'élément végétal, traité d'une façon tout à fait semblable, en exceptant la partie inférieure du rinceau, qui pousse d'un socle en degrés, pareil à la croix des pierres valaques du XVI^e siècle²⁹. Il est difficile d'établir des relations entre ces deux familles de pierres funéraires, celles de Moldavie et celles de Suède, mais il s'agit certainement d'un prototype commun; l'idée symbolique reste toujours la même.

En Moldavie, vers la seconde moitié du XVI^e siècle, ce type de décoration est remplacé par des motifs végétaux d'un caractère oriental plus accusé. Des palmettes lancéolées de type «roumi», fruits de grenade, fleurs de lotus de type chinois, roses persanes et fleurs d'églantine prêtent à la surface de la pierre, sculptée en méplat, l'aspect d'un velours ou d'un textile en soie brochée d'or. Cette nouvelle conception décorative, conservant le même sens symbolique, est utilisée sur les dalles funéraires des princes de Moldavie³⁰, ainsi que sur celles des riches négociants arméniens³¹ ou des Saxons. Souvent les mêmes motifs décoratifs où de la même famille se rencontrent à cette époque sur les lutrins et les iconostases sculptés et dorés, sur les cadres sculptés des icônes, les bordures des broderies³², etc. La seconde moitié du XVI^e siècle et le siècle suivant représentent l'étape d'assimilation des motifs orientaux dans l'art roumain, qui n'ont jamais changé la structure de l'art, mais ont contribué à l'enrichissement du langage décoratif³³.

Une autre manière de représenter l'arbre est celle d'un cantharos d'où poussent des rinceaux de vigne ou d'autres plantes. Elle est déjà présente en Roumanie sur les nombreuses stèles funéraires, dès l'antiquité, par l'intermédiaire de l'art romain³⁴. La même idée, interprétée à la façon orientale, toujours associée au motif solaire, est fréquente au XVI^e siècle, en Valachie³⁵. En Moldavie on trouve le même motif, composé d'un vase d'où pousse un rinceau disposé d'une façon symétrique des deux côtés d'un axe central. Le vase, surmonté

d'une arcade, est encadré de deux cyprès. L'arcade rappelle la porte de l'au-delà. La forme du vase aussi bien que les fleurs — roses, œillets, églantines, tulipes, etc. — sont tout à fait caractéristiques pour l'art ottoman des XVI^e et XVIII^e siècles. Ce type d'ornementation est particulier à la dernière phase de l'évolution de la sculpture funéraire en Moldavie³⁶ et se rencontre surtout sur les dalles des tombeaux arméniens, mais à Jassy on le trouve en même temps sur des pierres appartenant aux princes ou boyards roumains³⁷.

Les oiseaux, symbole de l'âme, sont associés à l'arbre ou aux signes solaires. Ils sont moins fréquents par rapport aux deux premiers motifs. Le plus ancien et bel exemple est la pierre posée sur la tombe de son épouse, Maria de Mangop, par le prince Étienne le Grand, en 1477³⁸. Une forme vraisemblablement iranienne, de tradition très lointaine, composée de l'arbre dans le vase gardé des deux côtés par des lions et accompagné par des oiseaux, se rencontre sur une pierre du XVII^e siècle³⁹. De petits oiseaux perchés sur des cyprès apparaissent sur les pierres conservées dans un grand nombre, encore inédites, dans le cimetière environnant l'église arménienne de Jassy. Il faut encore mentionner la présence d'un thème similaire — arbre et oiseaux, arbre gardé par des lions ou arbre identifié à la croix, souvent gardée par un serpent — sur les tapis roumains, particuliers pour les régions de l'est des Carpates et pour la région de sud-ouest, l'Olténie⁴⁰.

La croix surmontée sur un socle en degrés, les signes de la Passion, la couronne d'épines, les initiales de Jésus Christ sont peints sur une sorte de linceul en soie, qui couvre la surface du cercueil des princes et des boyards en Valachie et en Moldavie. De telles pièces ont été trouvées dans quelques tombeaux du XVII^e siècle découverts à Voroneț, Dragomirna⁴¹, Tîrgoviște⁴², Tismana⁴³ etc. Le voyageur arabe Paul d'Alep, participant à l'enterrement du prince valaque Mathieu Basarab nous a laissé une fidèle description de cet objet funéraire, qui coïncide avec l'aspect que nous lui connaissons si bien d'après les exemplaires restés⁴⁴. Dans les mêmes tombeaux on a trouvé des coussins en soie peinte, décorés par des croix et des motifs végétaux. Tous ces matériels, très intéressants pour les coutumes funéraires chez les Roumains, n'ont pas été encore publiés, mais en tout cas leur signification symbo-

lique doit être mise en relation avec la conception décorative des pierres funéraires⁴⁵.

Le choix des documents iconographiques que nous avons réunis dans cette succincte présentation nous permet quelques observations préliminaires d'une étude plus large sur le symbolisme des pierres funéraires de Roumanie.

Nous avons constaté la circulation fréquente des symboles anciens d'origine orientale, qui se sont continués tout au long du Moyen-Âge et plus tard encore, jusqu'au XVIII^e siècle. Pendant les XIV^e et XV^e siècles sont présents des motifs qui semblent d'origine romane, une voie indirecte de pénétration des motifs plus anciens, qui, à leur tour, ont pris leur source dans l'art du Proche-Orient. De l'autre côté, vers la seconde moitié du XVI^e siècle et aux siècles

suivants, surtout dans les régions de l'est des Carpates, grâce aux Arméniens, qui véhiculaient les éléments orientaux dans l'art roumain, on constate une accentuation du sceau oriental, même dans la conception décorative des pierres funéraires. L'étude de ce domaine limité refléchit comme d'autres manifestations de l'art roumain du Moyen-Âge le processus de synthèse entre l'Ouest et l'Est, destinée propre à la culture roumaine dans l'ensemble de la spiritualité européenne et celle du Proche-Orient*.

* Cet article a constitué le sujet de la communication présentée au XXIX^e Congrès International des Orientalistes, Paris, 16–22 Juillet 1973. Le résumé de la communication a été publié dans le volume consacré aux sections 1–5 du congrès, la II^e section, « Orient Chrétien », p. 44–45.

Notes

¹ DOM CABROL, Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la Liturgie*, Paris, 1910, Arbre, col. 2691–2709; W. DEONNA, *Les Prototypes de quelques motifs ornementaux dans l'art barbare*, in *Revue d'histoire des religions*, tome LXXIII, 1916; idem, *La Vie millénaire de quelques motifs décoratifs*, in *Geneva*, 1929; H. DANTHINE, *Le Palmier dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, texte et album, 1937; R. BAUERREIS, *Arbor Vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, 1938; G. LECHLER, *The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures*, in *Ars Islamica*, 1937, 4, p. 370–415; N. PERROT, *Les Représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et l'Elam*, Paris, 1937; E. DHORNE, *L'Arbre de la vérité et l'arbre de la vie*, in *Revue biblique*, IV, 1907, p. 271–274; Z. MARGANI, *L'Arbre sacré et le rite de l'alliance chez les anciens Sémites*, Paris, 1935; *Reallexikon für Antike und Christentum*, vol. II, Baum, Stuttgart, 1954, p. 2–34; GÉRARD de CHAMPEAUX, DOM SÉBASTIEN STERCKX O.S.B., *Introduction au monde des symboles*, 3^e volume de *Introductions à la nuit des temps*, La Pierre-qui-vire (Yonne), 1966, p. 271–373, fig. 118–257; OLIVIER BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, La Pierre-qui-vire (Yonne) 1969, vol. I, Arbre; E.A.S. BUTTERWORTH, *The Tree at the Navel of the Earth*, Berlin, 1970.

² PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre*, Bucarest, 1971, le chapitre sur « L'Arbre de la vie », p. 39–65, pl. 61–96, l'auteur présente les principales formes de l'arbre représentées dans l'art paysan roumain; FL. MÎRȚU, *Reprezentări ale « Pomului vieții » pe inele românești din secolele XVI–XVII*, in *SCIA*, seria artă plastică, XVII, 1970, 2, p. 297–301; fig. 1–7.

³ P. H. STAHL, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX^e siècle en Roumanie*, *Archiva Internazionale di Etnografia e Preistoria*, II, 1959, p. 43–59.

⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cu privire la stema Țării Românești. Arborele din pecețile și bulele sigilare de*

aur, in *Studii și Cercetări de Numismatică*, I, 1957 p. 373–387; idem, *Arta veche a Maramureșului*, Bucarest, 1968, p. 56–68, le chapitre concernant les motifs symboliques.

⁵ Un répertoire complet des pierres funéraires trouvées en Roumanie n'a pas été encore réalisé. La plus grande partie a été publiée dans d'autres différentes publications concernant l'épigraphie, l'histoire de l'architecture, etc.

⁶ CORINA NICOLESCU, *Moștenirea artei bizantine în România*, Bucarest, 1971, pl. 9.

⁷ Ibidem, pl. 15–19; ION BARNEA, OCTAVIAN ILIESCU, CORINA NICOLESCU, *Cultura bizantină în România*, le catalogue de l'exposition organisée à Bucarest à l'occasion du XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, Musée d'Art, septembre-novembre 1971, Bucarest, 1971, p. 100, cat. 16, p. 106, cat. 28, p. 108–109, cat. 41–46.

⁸ Les anciennes églises arméniennes de Suceava, Jassy, Botoșani, etc. en Moldavie, gardent encore à l'intérieur ou dans les cimetières environnants un grand nombre de pierres funéraires, pour la plupart encore peu connues.

⁹ N. IORGA, *Pietrele de mormint ale Sașilor din Baia*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXIV, 1931, p. 1–6, fig. 1–13. Les pierres sont conservées dans la collection du Musée d'Art de Bucarest.

¹⁰ GH. ALDEA, *Sculptura țărănească în piatră*, Bucarest, 1969.

¹¹ Paul Petrescu, *Ornamentica monumentelor funerare evrești din Moldova*, en manuscrit.

¹² I. D. ȘTEFĂNESCU, *Cu privire la stema Țării Românești* . . . , p. 380–381, fig. 3; Pavel Chihaia, *În legătură cu pietrele de mormint ale citorilor bisericii mânăstirii Argeș*, in *Glasul Bisericii*, XXXII, 1973, no. 11–12, p. 1258–1262.

¹³ FULVIO ZULIANI, *I marmi di San Marco*, in *Alto Medioevo*, vol. II, 1970, p. 43, fig. 1; p. 45, fig. 2; p. 47, fig. 5–6; p. 47, fig. 7–10, 12, 12 bis; p. 53, fig. 14; p. 77, fig. 48; p. 113, fig. 86–87.

¹⁴ PUIG Y CADAFALCH, *L'art visigothique et ses survivances*, Paris, 1961, p. 53–60, fig. 22–24, pl. X, pl. XIII, pl. XX–XXI.

¹⁵ KARL SPIESS, *Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgebundenen Kunst*, in *Neue Marksteine*, VII, 1956, p. 48–50.

¹⁶ AL. ELIAN, CT. BĂLAN, H. CHIRCĂ, O. DIACONESCU, *Inscripții medievale ale României. Orașul București*, tome I^{er}, Bucarest, 1965, p. 506–507, no. 613... «ce tombeau <...> du maître Georges peintre, venu du pays de Trikkala...». Cette intéressante pierre tombale est conservée dans la collection du Musée d'Art de Bucarest, n° inv. 4367; elle provient de l'église St. Georges de Hirău, fondation du prince Étienne le Grand.

¹⁷ *Ibidem*, p. 507, n° 614, fig. 86 (la pierre du boyard Lăudat de l'église de Hirtiești-Muscel (département d'Argeș), de l'année 1532; p. 508–509, n° 617 (la pierre du métropolitain de Valachie, Anania, provenant du monastère de Curtea de Argeș); V. BRĂTULESCU, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș*, Bucarest, 1942, p. 8, fig. 1; p. 11, fig. 6; p. 12, fig. 7; p. 14, fig. 11; p. 28, fig. 30; PAVEL CHIHAI, *op. cit.*, p. 1263–1273.

¹⁸ G. BALȘ, *Bisericile din Moldova în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, Bucarest, 1933, p. 556, fig. 946; voir p. 559, fig. 955 la pierre funéraire du prince de Moldavie Miron Barnovschi, dans un état de conservation fragmentaire, qui laisse clairement voir une tige de palmier avec des fruits, surmonté d'une rosette solaire.

¹⁹ *Inscripții*, p. 519, n° 627, fig. 193, (la pierre du boyard Radu de l'église de Buda (département de Buzău), datant de l'année 1581; p. 519, n° 632, fig. 98, la pierre de Vlaicu, de la même église, de l'année 1587.

²⁰ *Inscripții*, p. 504, n° 610, fig. 83 (la pierre de Valentinus Procop, de l'année 1500); Iorga, *op. cit.*, p. 1, fig. 1–2.

²¹ G. BALȘ, *Bisericile moldovenesti din veacul al XVI-lea*, Bucarest, 1928, p. 344, fig. 412.

²² *Inscripții*, p. 509–510, n° 619, fig. 87 (la pierre de NICOLAUS SCHACS datant de l'année 1561); p. 513, n° 623, fig. 91, (la pierre de GREGORIUS KIRSCHNER de l'année 1572); voir aussi, Iorga, *op. cit.*, p. 2, fig. 3, p. 4, fig. 7, p. 5, fig. 10.

²³ G. BALȘ, *Bisericile din Moldova*, sec. XVII–XVIII, p. 555, fig. 945, la pierre de Mardiros, de l'année 1612, (trouvée dans l'église de la Sainte Croix de Suceava).

²⁴ G. ALDEA, *Sculptura țărănească*, fig. 5, 9, 13–14, 45, 49, 53, 55.

²⁵ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 565, fig. 971 (la pierre se trouve dans l'église de Budești (département de Jassy), a appartenu à Étienne Masu et porte la date 1674).

²⁶ Les pierres de l'époque du prince Étienne le Grand (1457–1504) sont publiées dans le volume *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1958, p. 246–275, fig. 174–198.

²⁷ FOLKE HÖGBERG, *Stavkorshällar och Liljestenar i Västergötland*, Skövde, 1960.

²⁸ *Ibidem*, Fig. 8, p. 55; la croix pattée surmonte un arbre sans feuilles, mais avec des racines tridentées; fig. 13, la même idée, réalisée d'une manière un peu différente; fig. 14, la croix surmonte un socle entourant la croix gammée, qui remplace le symbole solaire; fig. 15, la croix est entourée des deux côtés par le même signe répété, comme sur les pierres roumaines les roues solaires; fig. 19–20, 21, 23, etc., la croix est

associée aux palmettes; elle surmonte toujours un piédestal en degrés.

²⁹ *Ibidem*, fig. 32–34, 35–45.

³⁰ G. BALȘ, *Bisericile moldovenesti sec. XVI*, p. 326, fig. 378, la pierre tombale de Maria, première épouse du prince Pierre Rares, du monastère de Putna; p. 327, fig. 379, la pierre funéraire du prince Étienne, fils d'Étienne le Grand, de Putna; p. 327, fig. 380, celle du prince Pierre Rares de Probota; p. 328, fig. 381–382 les pierres de l'épouse et du fils de Pierre Rares; p. 336, fig. 398, le tombeau du Métropolitain Grigorie Roșca de Voroneț; p. 337, fig. 400, la pierre tombale de Théophane, mère du prince Alexandre Lăpușneanu, trouvée au monastère de Slatina.

³¹ G. BALȘ, *Bisericile din Moldova*, sec. XVII–XVIII, p. 552, fig. 937, la pierre de Ioan Lazăr, 1577, église de la Sainte Trinité de Siret; p. 555, fig. 944, la pierre de Jacob, fils de Hodja Biata (1606), église de la Sainte Croix de Suceava; p. 556, fig. 948, la pierre de Chas Chatunei (1616), trouvée dans la même église; p. 557, fig. 950, la pierre d'Ovanez (1619), de l'église St. Siméon de Suceava.

³² *Ibidem*, p. 588, fig. 953 la pierre du prince Jérémie Movilă (1606), de monastère de Sucevița; les motifs décoratifs ressemblent à ceux du lutrin du même monastère; les mêmes ornements se trouvent sur un fragment d'iconostase et deux lutrins conservés au monastère de Moldovița, de la même époque; St. BALȘ, CORINA NICOLESCU, *Mănăstirea Moldovița*, Bucarest, 1958, p. 118, fig. 108; C. NICOLESCU, *Icones Roumaines*, Bucarest, 1971, une icône provenant du monastère de Sucevița, avec une bordure sculptée de la même manière que les lutrins du même monastère et les pierres tombales de la famille des princes Movilă, pl. 32, cat. 22, p. 41; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, pl. 217–218, un voile d'iconostase du monastère de Dragomirna, daté en 1612.

³³ CORINA NICOLESCU, *Le Proche-Orient et la conception décorative de l'art roumain et de l'art balkanique*, communication présentée au III^e Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est européennes, Bucarest, Septembre 1974, in *Revue des Études Sud-est européennes* 1976, 1, p. 15–28, fig. 1–9.

³⁴ Des nombreuses stèles funéraires romaines se trouvent dans les collections de l'Institut d'Archéologie de Bucarest, des musées de Transylvanie (Cluj-Napoca, Alba-Iulia, Turda, Deva, etc.), dans le lapidarium du Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie de Bucarest, etc.

³⁵ *Inscripții*, p. 515–516, n° 627 fig. 93, la pierre de Radu, provenant du monastère de Buda (département de Buzău), 1581; p. 516–517, n° 629, fig. 95, la pierre du logothète Tudor de Buda, datant de l'année 1582; p. 517–518, n° 630, fig. 96, la pierre du boyard Vlaicu, 1583.

³⁶ G. BALȘ, *Bisericile moldovenesti*, sec. XVII–XVIII, p. 555, fig. 943, la pierre de Mihail Kăreskul, 1665, église St. Nicolas de Suceava; la pierre de Jacob, fils d'Asvadur, 1618, église de la Sainte Croix de Suceava; p. 560, fig. 960, la pierre de Maria Tăutu, église St. Nicolas de Bălinești, 1634; p. 561, fig. 961, la pierre du prince Dabija, 1668, monastère de Birnova (département de Jassy); p. 561, fig. 962, la pierre de la princesse Marie, fille du voïvode Dabija, 1672, même monastère, voir aussi les figures n° 964, 966, 967, 973, 975–979, 980, 984, 992–

994, etc. de la même conception symbolique, d'une grande variété décorative.

³⁷ *Ibidem*, p. 572, fig. 990, la pierre de MAH-DESI OHAN, 1751, église arménienne de Jassy, p. 587, fig. 1002–1004; les pierres funéraires de la famille Balș, datant des années 1799–1812, église St. Démetre de Jassy.

³⁸ *Repertoriul* p. 247–248, n° 51, fig. 175.

³⁹ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 560, fig. 959, monastère de Bisericani (département de Neamț), XVII^e siècle; p. 557; fig. 951, la pierre de Safta Abaza, 1684, monastère de Solca (département de Suceava), cette dernière dalle est décorée seulement d'oiseaux et de motifs solaires.

⁴⁰ AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *Tapis Roumains*, Paris, s.a.; *idem*, *Evoluarea scoarței oltenesti*, Bucarest, 1942; PAUL PETRESCU, P. H. STAHL, *Scoarțe românești*, Bucarest, 1966.

⁴¹ Ces lincoeurs funéraires trouvés dans les tombeaux découverts aux monastères de Voroneț et de Dragomirna (département de Suceava) sont conservés dans la collection de la Section d'Art roumain ancien du Musée d'Art de Bucarest. Ils sont encore inédits.

⁴² N. CONSTANTINESCU, C. MOISESCU, D. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Considérations sur les tombes*

princières de Tirgoviște, in *Dacia*, XI, 1967, p. 505, fig. 8. On a mentionné aussi cette pièce.

⁴³ Récemment on a découvert, dans le tombeau d'une femme dans le naos du monastère de Tismana (département de Gorj) de tout petits fragments du lincoeur funéraire se trouvant dans ce tombeau, aussi.

⁴⁴ PAUL DE ALEP, *Călătoriile Patriarhului Macarie*, (ed. Cioran), Bucarest, 1900, p. 115.

⁴⁵ N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, in *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1927, fasc. 53–54, pl. LXIV, la pierre tombale du prince Michel Movilă, fils du prince Siméon Movilă, 1603, monastère de Dealu, près de Tirgoviște; *idem*, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXV, 1933, fasc. 71–74, pl. CCCXXXI, pierre trouvée dans l'église de Călinești, XVII^e siècle; G. BALȘ, *op. cit.*, p. 566; fig. 972, la pierre de Ileana Ciogolea, ermitage de Buhalnița, 1658; p. 570, fig. 985, la pierre du moine Ghervasie, 1608, monastère de Rîșca; p. 571, fig. 987, la pierre du moine Silouan de Rîșca; les pierres mentionnées de la famille de Neagoe Basarab du monastère de Curtea d'Argeș ont des éléments semblables aux lincoeurs funéraires.

TRADITION BYZANTINE ET NOTES ARABES DANS L'ART DE YŪSUF AL-HALABĪ

Sylvia Agémian
(Beyrouth)

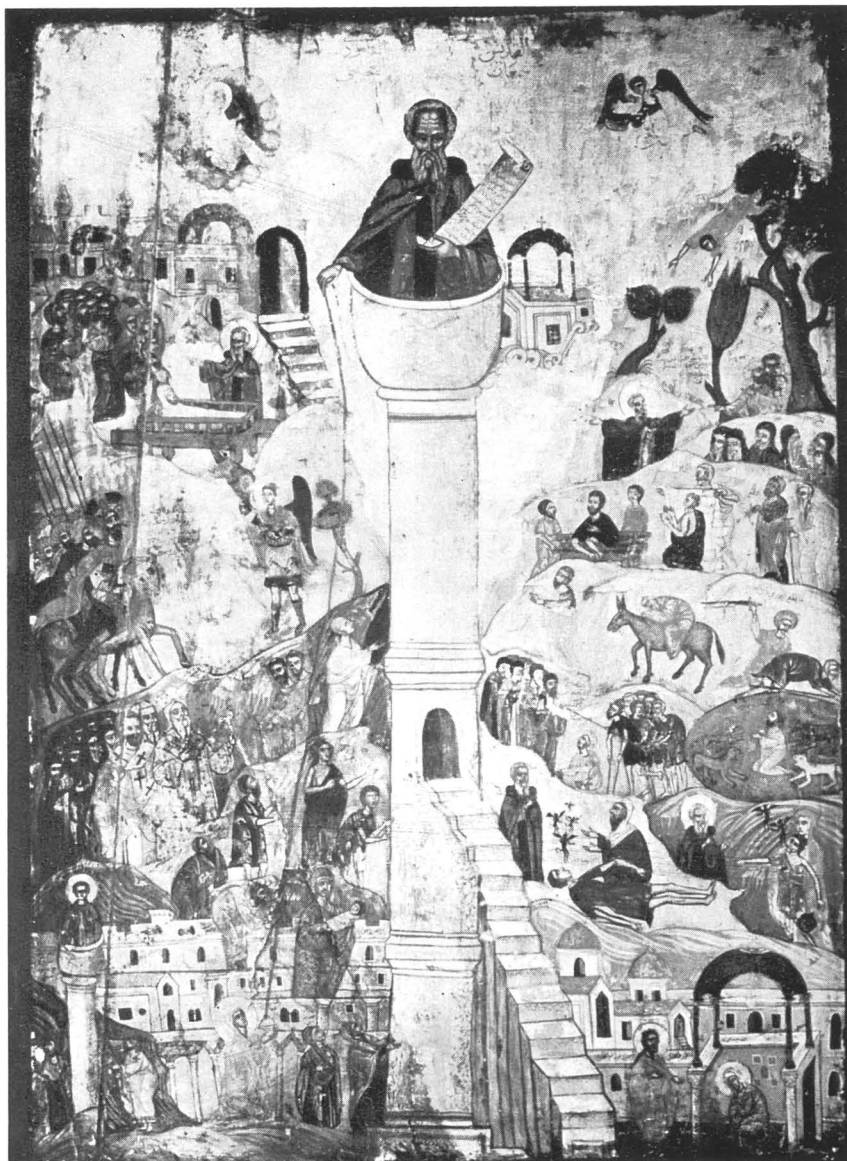
Parmi les nombreuses icônes qui ornent l'iconostase, les murs et les piliers de l'église orthodoxe Notre-Dame du quartier Salibé d'Alep, une pièce retient particulièrement l'attention par le sujet qu'elle donne à voir : il s'agit d'une grande icône (116 × 78,5 cm), exposée sur le mur, à droite de la porte d'entrée, représentant Saint Syméon Stylite le Jeune et différentes scènes de sa vie, probablement l'une des pièces les plus anciennes de la collection.

L'image peinte sur bois ne jouit malheureusement pas d'un bon état de conservation ; si les conditions climatiques ont provoqué un certain nombre de dégâts — support fendu sur toute sa longueur du côté gauche, écaillage et craquelures de la couche picturale — les interventions d'une restauration abusive ont doublement altéré le tableau ; on ne peut que regretter l'existence de repeints qui recouvrent, voire déforment la peinture en de multiples endroits, car l'icône se présente comme un document précieux qui enrichit considérablement le cycle iconographique consacré par la tradition post-byzantine à Saint Syméon Stylite le Jeune.

En effet, dans le cadre des scènes narratives inspirées de la vie des stylites, relativement moins répandues dans l'art byzantin que leurs représentations isolées, rares sont les ensembles détaillés concernant Syméon le Jeune¹. Les pièces connues aujourd'hui, essentiellement des icônes d'époque tardive, se limitent, semble-t-il, au nombre de trois. Deux d'entre elles, révélées par J. Leroy, sont melkites² et se trouvent l'une au couvent Notre-Dame de Balamand au Liban, l'autre dans la collection Araktingi de Damas. Peinte par Ne'meh al Ḥalabī en 1699, la première icône³ représente Syméon l'Ancien et Syméon le Jeune dans quelques-uns des moments importants de leur vie, tandis que sur la seconde, du XVIII^e siècle, apparaît uniquement la messe de Syméon le Jeune⁴. La dernière icône, découverte par J. Lassus à Trébizonde, rassemble quinze petites scènes autour de la figure centrale du stylite et date également du XVIII^e siècle⁵. A ce groupe vient s'ajouter l'icône encore inédite de l'église d'Alep : de par l'ampleur de son contenu iconographique et certaines formules nouvelles qu'elle propose, de par la période de son exécution qui semble devoir être située dans la première moitié du XVII^e siècle, elle occupe une place de choix parmi les pièces ci-haut mentionnées.

Le peintre a essayé d'illustrer sur l'image quelques-uns des principaux aspects de la carrière ascétique et de l'activité thaumaturgique du saint. Partant de l'annonce même de sa naissance par Saint Jean-Baptiste à sa mère, Sainte Marthe, il évoque la première et la dernière des quatre stations successives, son ordination comme diacre, ses visions, ses multiples interventions miraculeuses, les guérisons accomplies à proximité de la colonne ou à distance et donne en même temps un aperçu de la vie quotidienne au Mont Admirable : on voit la communauté de moines vivant autour du stylite, la foule qui ne cesse d'affluer, ici composée de malades et d'infirmes venus implorer leur guérison. Au total une trentaine d'épisodes reliés à la vie du saint telle que la décrit la littérature hagiographique et dont l'ensemble constitue jusqu'à présent l'un des monuments les plus détaillés dédiés à Syméon le Jeune.

Des légendes écrites en arabe sur des phylactères résument en de longues phrases ou en quelques mots la plupart des scènes. La Vie de Syméon, écrite du vivant du saint par l'un de ses disciples⁶, nous donne l'explication des nombreuses images, nous aide à les replacer dans leur contexte originel, à retrouver l'identité de certains personnages ou à rattacher à des événements précis les longs textes qui se déploient sur les phylactères. Seule l'identification des estropiés, des paralytiques, des aveugles et des possédés présente des difficultés : la Vie mentionnant d'innombrables guérisons ayant trait à ces mêmes maux, on hésite souvent à mettre un nom sur les



Pl. I. Yūsuf al-Ḥalabī, Icône de Saint Syméon Stylite le Jeune
(église Notre-Dame, Alep).

figures en question à moins que des détails particuliers ne permettent de les sortir de l'anonymat.

Sur l'icône ne figurent ni dédicace, ni date, ni signature. Cependant, sa présence même dans l'église d'Alep, ses inscriptions arabes comme les éléments typiquement orientaux glissés dans la composition, nous assurent de son origine melkite. D'ailleurs plus d'un lien la rattache à l'icône de Balamand ; nous exposerons plus loin les raisons pour lesquelles la pièce est à attribuer au père de Ne'meh al-Ḥalabī, c'est-à-dire à Yūsuf al-Ḥalabī, miniaturiste, calligraphe et tra-

ducteur dont l'activité se situe dans la première moitié du XVII^e siècle.

La composition est dominée par l'image du stylite debout sur une imposante colonne placée dans l'axe du tableau (pl. I). Il s'agit vraisemblablement de la dernière colonne, celle qui fut dressée au Mont Admirable et que Syméon occupa pendant quarante et un ans, depuis l'âge de trente ans jusqu'à sa mort. Le fût, composé de trois tambours, s'appuie sur une base à gradins ; il est couronné par un chapiteau arrondi et creusé, à l'intérieur duquel apparaît le Stylite. Un escalier en pierre dessiné de profil, partant du sol et accolé au fût,

mène à une ouverture pratiquée dans le tambour central. Du côté droit du chapiteau s'éclaire une construction dont le soubassement est formé de volutes : il s'agit d'un édifice carré, percé de fenêtres, surmonté d'un baldaquin orné d'une croix et accompagné d'une sorte de petite tour cubique. Le saint

(القدیس سمعان العامودی).

est représenté jusqu'à la taille en position frontale; figuré sous les traits d'un vieillard à longue barbe blanche, il a la tête nue et porte le costume monastique. Dans la main droite il tient un phylactère où on lit en arabe :

ان اهل نینوی سمعوا بالخشف

ووعید الزلزلة من اجل الهفوات

وذلك بوساطة یونان الذى

ابان دلائل القيامة بالحوث فتضعوا

بالتوبة والندامة لكن مثل اوليك

یصرخ شعیك مع الاطفال فتراف

وارثي في تأدينا لاجل

قیامتک ذی الثلاثة ایام وارحمنا

(Les habitants de Ninive, ayant entendu parler d'éclipse et de tremblement de terre, à cause de leurs péchés, par Jonas, qui par la baleine a préfiguré la résurrection, ont fait pénitence et ont été contrits; et comme eux, votre peuple crie avec ses enfants, soyez miséricordieux et cléments dans vos persécutions à cause de votre résurrection après trois jours et ayez pitié de nous). Ce texte, qui est identique avec celui rédigé sur l'icône de Balamand⁷, reprend dans sa presque totalité l'un des tropes composés par Saint Syméon avant le tremblement de terre qui devait secouer Antioche et dont il avait pris connaissance grâce à une vision (la Vie, chap. 105). Dans sa main gauche il tient une longue corde attachée à un panier qu'une femme nimbée et agenouillée soutient avec respect : c'est Sainte Marthe prenant soin de la nourriture de son fils (مرثا امه تناوله طعاما), tâche qu'elle remplit également sur l'icône de Balamand⁸.

L'allure générale du Stylite, à l'exception de son bras gauche ramené sur la poitrine, les détails de la chevelure, de la barbe divisée en deux et du costume monastique, nous ramènent d'ailleurs à l'icône peinte par Ne'meh en 1699 (pl. II), du moins en ce qui concerne la partie droite du tableau, réservée à Syméon le Jeune. Une comparaison des deux pièces révèle en outre une grande ressemblance entre les colonnes et leurs principales composantes — chapiteaux semi-circulaires, fût à triple tambour, bases à gradins; la différence réside essentiellement dans l'adjonction, sur l'icône d'Alep, de la niche et de l'escalier ainsi que de la construction rivée au chapiteau. Ces différents éléments méritent que l'on s'y arrête. Tandis que l'ensemble niche-escalier offre un nouveau développement de formules iconographiques préétablies, l'édifice à baldaquin, tel qu'il a été représenté, ne figure, à notre connaissance, sur aucun des monuments se rapportant aux stylites.

L'on retrouve avec la niche la petite ouverture qui apparaît fréquemment, quoique sous diverses interprétations, sur les colonnes des stylites. Disposée sous le chapiteau, sur les documents les plus anciens⁹, elle se déplace, se multiplie ou se transforme vers le XVI^e siècle en une porte creusée dans le fût laissant parfois entrevoir un escalier intérieur¹⁰.

Ces portes suggérant l'idée de communication permanente avec les stylites, ne sont, pour reprendre l'expression de J. Lassus, que le résultat d'un « commentaire graphique pseudo-réaliste de documents antérieurs »¹¹ : le savant faisant allusion au lien tout arbitraire créé ultérieurement entre la fenêtre et un deuxième « accessoire pittoresque » signalé sur les eulogies et les reliefs syriens des VI^e et VII^e siècles, en l'occurrence une échelle appliquée contre le chapiteau. C'est le même processus qui se répète sur l'icône d'Alep, mais l'escalier a pris des proportions importantes et son usage semble être purement extérieur. Ces constatations comme l'emplacement de la niche interdisent d'y voir une porte d'accès; son rôle est d'autant plus difficile à définir ici que les repeints très nombreux ne laissent guère deviner ce qui se passe à l'intérieur.

Quant à l'architecture juxtaposée au chapiteau, qui ne correspond à nulle donnée réelle concernant l'installation des stylites¹², on ne peut l'expliquer, avec son traditionnel ciborium accompagné du $\kappa\iota\beta\omega\tau\acute{\omicron}\varsigma$, que comme un autel dont la pré-



Pl. II. Ne'meh al-Halabi, Icône représentant Saint Syméon Stylite l'Ancien et Saint Syméon Stylite le Jeune (couvent Notre-Dame de Balamand, Liban).

sence évoque la célébration par Syméon des saints mystères au sommet de la colonne (la Vie, chap. 127, 135).

Dans la partie supérieure de l'icône, sur le fond doré, on voit à la droite du Stylite, le Christ assis dans un cercle de nuages. Il bénit de la main droite et tient de la gauche un phylactère; les inscriptions en sont malheureusement effacées¹³ et l'on ne saurait déterminer avec exactitude la vision qui a été retenue par le peintre; le Christ, en effet, apparut à diverses reprises à Saint Syméon (la Vie, chap. 40, 47, 67, 95, 112, 121, 135) et l'on hésite à établir un parallèle

entre la scène représentée et l'évocation sur le grand phylactère du tremblement de terre dont il a été question plus haut¹⁴. A la gauche du saint est figuré un ange aux ailes déployées portant un chevreau dans un récipient de forme arrondie et tenant une épée de la main droite. C'est une référence très précise au chapitre 166 de la Vie, où un ange explique à Syméon la gravité d'enfreindre les prescriptions du jeûne pendant le carême¹⁵.

Au lieu d'être insérées à l'intérieur de cadres conventionnels, les différentes scènes tirées de la vie du saint s'étagent sur les pentes

de deux montagnes situées de part et d'autre de la colonne. Elles sont simplement séparées par les anfractuosités des rochers et par des fonds de couleurs variées; dénuées de tout formalisme, elles présentent un vif contraste avec le hiératisme et la solennité de l'image centrale vers laquelle elles sont tournées pour la plupart. Rapportées à la Vie, ces scènes ne suivent aucun ordre précis; toutefois, afin de conserver une suite logique dans leur lecture, il convient d'isoler deux épisodes disposés dans les angles inférieurs de l'icône qui se détachent de l'ensemble par un arrière-fond architectural. On voit à droite, l'apparition du Précurseur à Sainte Marthe dans le sanctuaire de Saint Jean-Baptiste où elle s'était retirée

(لما ظهر يوحنا المعمدان)

L'image qui (لمرثه ام القديس) suit de très près le texte (chap. 2 de la Vie) montre le Précurseur debout près de Sainte Marthe (القديسة مرثه), celle-ci étant assise sous un dais, les yeux clos, la tête reposant dans la main droite. A gauche, la première station de Syméon qui monta à l'âge de six ans sur un pilier dressé sur les pentes du Mont Admirable (وهو ابن ستة سنين واقف على)

Syméon enfant, re- (عامود صغير) vêtu du costume monastique, se tient sur une petite colonne, les mains levées en signe de prière. A ses pieds, un suppliant et quelques autres personnages. Les bâtimens qui se dressent à l'arrière-plan représentent probablement le monastère du stylite Jean près duquel fut érigé le pilier de l'enfant (chap. 15)¹⁶.

La montagne de droite est divisée en six registres. En haut, le premier registre évoque une intervention miraculeuse de Syméon qui sauve un certain Jacques, du village de Sévéros, au moment où celui-ci est précipité du haut d'un pin par le malin

(لما اسقطوا الشياطين الرجل)

من الشجرة والقديس باسط

Il s'agit d'un miracle (يديه تحته) accompli en état de « bilocation »¹⁷ (la Vie, chap. 91): Syméon, qui avait le pouvoir de se dédoubler tout en demeurant sur sa colonne, est figuré au pied d'un

grand arbre, les bras étendus, arrêtant le villageois dans sa chute. Des hommes enturbannés, les habitants du village, assistent à la scène avec étonnement. Plus bas, sur le deuxième registre, il y a un groupe de cinq moines qui fixent le Stylite avec attention; ce sont des disciples vivant autour de la colonne, sans doute réunis pour écouter un sermon¹⁸.

Différents infirmes et malades se pressent sur le troisième registre: on voit, de gauche à droite, le paralytique (المقعد) aux jambes nues et enflées, transporté sur un brancard par deux hommes, le lépreux (الابرم), avec le buste en état de

décomposition, agenouillé devant un linge tendu par un compagnon, le manchot (الاتع) qui montre sa main gauche

amaigrie et le borgne (الاعور), sous les traits d'un vieillard appuyé sur une canne et tenant la paupière droite close. Il n'est pas possible d'identifier chacun de ces personnages étant donné que la Vie relate de nombreuses guérisons de paralytiques (chap. 87, 188, 246), de lépreux (chap. 92, 219, 220, 253), de mains « desséchées », « pourries » ou « paralysées » (chap. 88, 89, 163, 234, 247, 248). Cependant, l'homme atteint de la lèpre, que l'on voit enveloppé dans une tunique lâche, essayant de se dissimuler aux regards, pourrait bien être le scriniaire Théodore, originaire d'Antioche « qui revêtait un vêtement approprié afin de pouvoir aisément se mettre à nu... » (chap. 220). Quant au borgne, c'est sans doute le tailleur de pierre qui recouvrit la vue alors qu'il se lamentait auprès de Saint Syméon pour le vol de son salaire « car la lumière est d'un plus grand prix que l'or » (chap. 180).

Sur le quatrième registre se tient le bancal (الالوق), les mains tendues vers la colonne (chap. 66); il est suivi de l'homme malade (الرجل السقيم), représenté par un vieillard enturbanné, monté sur un âne et plié en deux sur sa monture. La Vie rapporte que deux hommes, Vigile, serviteur du Patriarche d'Antioche Ephrem, et Epiphane, du village d'Euthalion, se rendirent auprès du saint, attachés sur une bête de somme, afin d'implorer leur guérison (chap. 102 et chap. 125). La dernière scène du quatrième registre résumée par la phrase



P. I a. Yūsuf al-Halabī, Icône de Saint Syméon Stylite le Jeune (église Notre-Dame, Alep). Détail.

لما قطع البربري رأس الضير

(lorsque le barbare trancha la tête de l'aveugle) se situe au moment où les Persans assiégèrent la ville d'Antioche (chap. 64). Un homme moustachu coiffé d'un turban s'apprête à frapper de son épée un vieillard affalé sur le sol : c'est le soldat persan, le « barbare » qui attaqua un mendiant en lui portant un coup à la gorge. La *Vie* spécifie que Syméon, informé de l'événement, secourut le blessé en faisant appliquer sur la plaie un mélange de poussière et d'eau qu'il eut soin de bénir auparavant.

Le cinquième registre montre deux épisodes de nature différente ; à gauche, un moine suivi de ses confrères appose une longue baguette sur un groupe d'estropiés, d'aveugles et de bossus ; par terre, un homme enturbanné se traînant sur de petites béquilles (pl. I a). La scène ayant pour légende

تلاميذ القديس وقد وضعوا

عصاه على السقما فشفوا

(lorsque les disciples du saint apposèrent son bâton sur les malades pour les guérir) illustre

le chapitre 50 de la *Vie*, qui nous apprend que Syméon fit transmettre à ses disciples le pouvoir de guérir les maladies par l'application de baguettes bénies. A droite, entouré de bêtes menaçantes aux gueules béantes, l'homme agenouillé implorant l'aide du saint (الرجل السا (جد) ... واستغاث)

Un certain Georges (بالقديس) (la *Vie*, chap. 56) et un certain Jean (chap. 79), exposés à être dévorés par des animaux féroces, furent sauvés dès qu'ils invoquèrent le nom de Syméon. Un fond vert isole la scène de l'image précédente indiquant par là qu'elle a eu lieu à distance, loin de la colonne.

On assiste sur le sixième registre à deux miracles accomplis en état de bilocation. Saint Syméon est figuré deux fois en costume monastique. A gauche il délivre du malin

le fou (الجنون), adolescent étendu par terre laissant échapper de sa bouche ouverte quatre petits démons noirs et ailés ; la présence à ses côtés d'un homme agenouillé, la tête enveloppée dans un voile blanc, nous fait croire que l'artiste s'est référé au chapitre 231 de la *Vie*. A droite, l'index

gauche levé en signe de commandement, il ordonne à l'esprit impur de quitter le

corps du *fou-muet* (الـأخرس المجنون), jeune garçon soutenu par une femme, sans doute sa mère (la Vie, chap. 42); les deux démons qui sortent de sa bouche témoignent de sa guérison.

La montagne de gauche est divisée en cinq registres. Le sommet est occupé par des bâtiments que les repeints maladroits ont déformés; on peut néanmoins distinguer des marches conduisant à une porte entrouverte, des constructions à coupole ou à baldaquin protégées par un mur d'enceinte. L'existence de deux petites coupes effilées terminées par une croix laisse supposer qu'il s'agit du grand monastère construit au Mont Admirable du vivant du saint (la Vie, chap. 95—100) ¹⁹. On retrouve plus bas Saint Syméon : la main droite tendue en un geste de bénédiction il se tient près d'un homme barbu enveloppé dans un suaire blanc et étendu dans un lit-brancard; des hommes et des femmes aux visages affligés se pressent derrière lui.

La légende **لما اقام القديس المات** (lorsque le saint ressuscita le mort) ne fournit aucune précision sur le défunt alors que la Vie relate quatre résurrections successives (chap. 46, 129, 144, 196). Cependant, malgré la foule composée de laïcs et non de moines et bien que le miracle soit opéré en état de bilocation, il ne peut être question ici que de la résurrection de Conon, disciple de Syméon, décrite dans le chap. 129 ²⁰. En effet, les chapitres 46, 144 et 196 révèlent que les trois autres personnages rappelés à la vie étaient des enfants.

Des cavaliers coiffés de turbans rouges portant des lances et des étendards arrivent par la gauche sur le deuxième registre. Des langues de feu descendent sur leur chef reconnaissable aux aigrettes qui ornent sa coiffure. Un ange vêtu du costume militaire leur barre la route; de sa main droite jaillit une boule de feu tandis que la main gauche brandit une épée. La légende

المنذر الذي كان يحارب الروم والنار

منحدرة عليه بصلاة القديس

روح الاقتدار بيده جمره

(le feu descendit à **ليضره بها** la prière du saint sur al-Munzer qui com-



battait les Rûms et l'Esprit de force une braise dans la main...) indique qu'il s'agit de la défaite du tyran sarrazin Alamoundaros, vaincu par les prières du saint lors d'un combat mené contre Aréthas, partisan de Byzance (la Vie, chap. 187). La scène illustre le passage précis où Syméon assistant au combat grâce à une de ses visions, parle en ces termes : « Alors que le tyran Alamoundaros avait le pouvoir, l'Esprit de force fut devant moi, tenant une boule de feu et sur ma prière il la lui lança à la tête et l'abattit ».

Une longue procession se déroule sur le troisième registre : deux prélats portant des vêtements sacerdotaux avancent, suivis de moines et précédés de diacres qui agitent des encensoirs (pl. I b). Le premier prélat, le Patriarche (البطريرك), porte

une tiare et tient une crosse. La légende est très laconique mais il n'est pas difficile de reconnaître Ephrem, le Patriarche d'An-

Pl. I b. Yûsuf al-Halabî, Icône de Saint Syméon Stylite le Jeune (église Notre-Dame, Alep).
Détail.

tioche, accompagné de l'Evêque de Séleucie au cours de la grandiose cérémonie où Syméon fut ordonné diacre (la *Vie*, chap. 34). Sur le même registre, à droite, près de la colonne, se tient un homme dont le crâne est complètement chauve; de ses deux mains tendues il implore Saint Syméon. Bien que la légende soit effacée, l'aspect du personnage ne laisse aucun doute sur son identité: c'est Babylas devenu la risée du village d'Euthalion car « il était chauve et n'avait aucun poil sur tout le corps, de la tête aux ongles » (la *Vie*, chap. 194).

Sur le cinquième et le sixième registres, empiétant sur les architectures peintes dans l'angle inférieur gauche de l'icône, s'échelonnent des malades et des infirmes. On distingue de haut en bas et de gauche à droite *celui qui a mal aux dents* (المرض من اسنانه), qui à cause de sa rage dentaire presse sa main sur sa bouche (chap. 120), *l'aveugle* (الضير), homme barbu, figuré de profil et tenant une canne (chap. 156, 230, 250, etc.), *la femme folle* (الامراة المجنونة), les cheveux éparés et les vêtements en désordre (chap. 48, 55, 101, 118, etc.), *l'aveugle* (الضير), jeune garçon appuyé sur un bâton (chap. 53 (?), 251), *le bossu* (الاحدب), courbé sous le poids de sa difformité (chap. 145) et *le nouveau-né aveugle* (الصبي المولود اعمى) porté par sa mère (chap. 117). Au pied de la colonne, *la femme dont le lait a tari* (الامراة العديدة اللبن), presse de sa main gauche son sein découvert. Le chapitre 138 de la *Vie* mentionne qu'avant de soigner les femmes dont le lait avait tari, Saint Syméon leur demandait « de presser leur sein devant tout le monde afin de montrer qu'il ne s'y trouvait pas le moindre liquide ». Enfin, touchant de ses deux mains la colonne, *l'hémorroïsse* (نازفة الدم), probablement celle décrite au chapitre 119 de la *Vie*, qui « approcha de la colonne du Saint par derrière imitant ainsi l'hémorroïsse du temps du Christ » et qui fut guérie dès qu'elle l'eût touchée.



Les multiples scènes qui ont été décrites ci-dessus semblent être liées dans le temps et l'espace et tout se passe comme si les

différents épisodes se rattachaient à la dernière station de Syméon au Mont Admirable, lorsque celui-ci était déjà âgé. Or, en parcourant la *Vie*, on se rend compte que le peintre a regroupé autour de la colonne centrale — et, ajoutons-le, autour d'un schéma communément adopté par la tradition, celui d'un stylite âgé — quelques-uns des moments principaux ayant trait à chacune des trois dernières stations du saint. Si la résurrection de Conon, l'attaque d'Alamoundaros, les épisodes de l'enfant-aveugle, de Babylas-le-Chauve, de l'hémorroïsse ou de l'homme à la dent malade se situent effectivement à une période où Syméon s'était retiré au Mont Admirable, c'est par contre au cours de sa deuxième station sur les pentes du Mont Admirable, où il demeura entre l'âge de treize et de vingt ans, qu'il fut ordonné diacre et que les Persans mirent à sac la ville d'Antioche. A cette même époque, embarassé par l'afflux de pèlerins et de malades, il confie à ses disciples les baguettes bénies qui ont le pouvoir de guérir. Et c'est également un jeune homme, et non un vieillard, qui sauve le villageois Jacques pendant sa chute; en effet, à ce moment Syméon en est à sa troisième station sur le promontoire rocheux du Mont Admirable, qu'il occupa entre l'âge de vingt et de trente ans.

Le principe du style continu, qui a été adopté, tout en suggérant une unité de temps et de lieu, contribue à créer une grande animation au sein de la composition. Mais l'impression de vie qui se dégage autour de la colonne principale est due aussi bien à l'accumulation des scènes qu'aux attitudes particulièrement expressives des personnages représentés. Rien de moins académique que ces petites figures fortement individualisées par la recherche du portrait et qui évoluent avec un naturel saisissant dans les espaces qui leur sont réservés. Sans doute faut-il tenir compte des repeints qui ont déformé par endroits visages et draperies, effacé les nuances des coloris et alourdi certaines silhouettes; cependant, certains passages ont été épargnés qui conservent encore leur saveur originelle. La description du groupe d'aveugles qui essaient en tâtonnant de toucher la baguette tendue par l'un des disciples du stylite, celle de l'homme souffrant de la dent qui, visiblement, n'arrive plus à supporter la douleur, les gestes quasi automatiques du fou-muet pour ne citer que ces quelques exemples, témoignent du souci

de vérité qui a présidé à l'élaboration des scènes latérales. Souci de vérité comme aussi, parti pris de « localisation »²¹ qui se manifeste par la multiplication des turbans ; cette coiffure n'est pas uniquement réservée aux Sarrazins et aux Persans, étant portée aussi par des personnages tels que villageois, malades et estropiés.

Sur les surfaces dépourvues de retouches, les draperies minutieusement travaillées, parfois finement modelées par un réseau de lignes dorées, indiquent qu'au départ l'icône avait été soigneusement exécutée. La technique des hachures dorées recouvrant les vêtements, technique qui tend à disparaître avant la fin du XVIII^e siècle dans la peinture melkite, permet déjà de situer approximativement l'icône dans le temps ; elle nous ramène en réalité à l'art du premier peintre melkite connu à ce jour, Yūsuf al-Halabī, mort entre 1660 et 1667, car au cours de la période qui nous occupe ce fut principalement l'artiste en question qui eut recours à ce procédé.

A ce premier indice qui plaide en faveur de l'attribution de l'icône au peintre alépin, viennent s'ajouter de nouveaux éléments. On observe que certaines figures, celles notamment de l'Évêque de Séleucie, du personnage barbu et du moine apparaissant à ses côtés, offrent une grande parenté de style avec les portraits que Yūsuf avait l'habitude de peindre sur ses icônes et ses miniatures. On peut successivement comparer ces différents visages avec ceux, par exemple, de Saint Nicolas dans le *Lectonnaire* arabe de 1649²², du Roi David sur l'icône de l'Hymne Acatiste de la collection H. Pharaon²³ et du Prophète Zacharie sur l'icône de la *Descente aux Limbes* (1645) de la même collection²⁴ : on y retrouvera non seulement les mêmes traits mais aussi une manière identique de rehausser par des touches de blanc assez fluides les fronts et les pommettes, ces dernières étant d'ailleurs toujours creusées à l'aide d'un trait sombre.

Enfin, le fait que l'icône se trouve dans l'église orthodoxe Notre-Dame d'Alep confirme cette attribution. Il s'agit de l'église même que Yūsuf, prêtre de son état, desservait, et pour laquelle il peignit plus d'une icône. Né et mort à Alep, Yūsuf résida dans sa ville natale et contribua activement, durant la première moitié du XVII^e siècle, à l'essor de la peinture d'icônes dans les milieux melkites.



Il s'avère donc que c'est à l'œuvre de son père que Ne'meh doit en partie son inspiration pour l'icône de Balamand. La ressemblance entre les deux pièces est d'autant plus frappante que sur les six petites scènes peintes par Ne'meh cinq d'entre elles se retrouvent sur l'icône d'Alep, ayant une position presque identique, sans compter la similitude des petits démons noirs s'échappant — sur les deux icônes — de la bouche des possédés et des muets. Mais quelles furent les références artistiques de Yūsuf lui-même ? Faute d'éléments comparatifs, il n'est guère possible d'aborder ce chapitre dans le cadre de notre étude. On se doit, par contre, de replacer ce rare document iconographique dans le cadre même où il a été élaboré ; ce faisant, on se rend compte que si, à l'époque moderne « le culte de Syméon le Jeune a connu un véritable regain dans les régions orientales »²⁵, l'icône de Yūsuf se présente comme l'un des premiers témoignages de ce regain en Syrie. Il est important de souligner que l'œuvre du peintre alépin répond exactement aux préoccupations des lettrés qui, à la même époque en Syrie, s'efforçaient de recueillir toutes les informations concernant Syméon le Jeune, faisant appel pour cela à la tradition écrite mais allant aussi jusqu'à entreprendre des pèlerinages au monastère depuis longtemps oublié du Mont Admirable²⁶. On sait que, fidèle à sa mission de retrouver et de faire revivre l'image du passé, l'un des promoteurs de la renaissance melkite, le Patriarche d'Antioche Macaire III Za'im (†1672), transcrivit cent quatre-vingt dix-huit chapitres d'une *Vie* arabe de Syméon le Jeune complétant par la suite sa copie avec la traduction en arabe de vingt-huit chapitres tirés d'un codex grec²⁷. La version fut réalisée en Géorgie mais auparavant, Macaire, accompagné de son fils l'archidiacre Paul, s'était rendu à plusieurs reprises au monastère du Mont Admirable. L'intérêt manifesté par les deux lettrés devait se traduire par la description détaillée du monastère que Paul d'Alep rédigea dans ses notes de voyage²⁸. En parcourant les écrits de Paul on apprend entre autres, que lors de leurs premières visites, le chemin conduisant au monastère était extrêmement ardu tandis que vers 1650 — et très probablement parce que Macaire s'était « enquis à son sujet de nombreuses fois d'après les renseigne-

ments de la vie du saint» —, on avait dégagé «l'ancienne et droite voie romaine... qui était oubliée par suite des temps...».

Ainsi, les efforts de Macaire Za'im et de Paul d'Alep devaient rapidement porter leurs fruits et se concrétiser dans l'art du peintre. Que le nom de Yūsuf soit associé

à leurs travaux ne saurait étonner si l'on considère que le prêtre alépin était issu du même cercle novateur qui réunissait vers les premières décennies du XVII^e siècle Méléce Karmé et Macaire Za'im et que son talent de traducteur et de copiste avait favorisé une collaboration encore plus étroite avec ce dernier et avec son fils ²⁹.

Notes:

¹ Cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Recherches sur le Monastère et l'iconographie de Saint Syméon Stylite le Jeune*, Bruxelles, 1967, p. 196—207.

² Sur le phénomène d'art melkite se reporter au volume *Icons Melkites* publié à Beyrouth en 1969 sous la direction du professeur VIRGIL CÂNDEA.

³ Voir J. LEROY, *L'Icone des Stylites de Deir Balamand (Liban) et ses sources d'inspiration*, in *Mélanges de l'Université Saint Joseph*, t. XXXVIII, 1962, p. 333—358. Nous avons reproduit la description donnée par l'auteur dans *Icons Melkites*, p. 140—146. L'icône a déjà été publiée par J. Leroy dans *Moines et monastères du Proche-Orient*, Paris, 1958, p. 159 et fig. 39.

⁴ Voir J. LEROY, *L'Icone des Stylites de Deir Balamand*, p. 339, note 2 et pl. III, 2.

⁵ J. LASSUS, *Une image de Saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre*, Paris, 1960, p. 145.

⁶ Elle a été publiée par P. VAN DEN VEN, *La Vie ancienne de Saint Syméon Stylite le Jeune (521—592)*, t. I: Introduction et texte grec; t. II: Traduction et commentaire; *Vie grecque de Sainte Marthe, mère de Saint Syméon*, dans *Subsidia Hagiographica*, n^o. 32, Bruxelles, 1962 et 1970.

⁷ Il a été reproduit dans *Icons Melkites*, p. 141, avec la traduction faite par J. LEROY dans *L'Icone des Stylites de Deir Balamand...*, p. 335.

⁸ Bien que ce rôle soit «généralement dévolu au disciple d'un stylite» comme le rappelle J. LEROY (*op. cit.*, p. 352).

⁹ Sa fonction — expliquée comme étant à l'origine un orifice d'évacuation des eaux de pluie (J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947, p. 278) ou comme une niche «destinée à recevoir un flambeau, une relique ou un don» (J. LEROY, *op. cit.*, p. 339) — ne semble pas avoir été définitivement fixée (cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 215).

¹⁰ Pour ce qui est des transformations de la niche voir J. LEROY, *op. cit.*, p. 339, note 2.

¹¹ J. LASSUS, *Une image de Saint Syméon le Jeune...*, p. 135, note 1.

¹² Sur les différents accessoires dont les colonnes étaient pourvues à leur sommet, voir H. DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, Paris, 1923, p. CLVII—CLIX.

¹³ C'est à peine si l'on distingue quelques lettres arabes.

¹⁴ L'une des apparitions du Seigneur à Syméon est justement liée au séisme que relatent les chap. 104—106 de la *Vie*.

¹⁵ «... un ange de Dieu se présenta qui tenait un cratère, un chevreau et une épée et saisissant celle-ci, il tua devant moi l'animal et il recueillit le sang dans le cratère et voici que le sang était coagulé et caillé comme du lait et l'ange me dit: voici que le fromage que mangent les hommes pendant le Saint carême est le sang des chevreaux, c'est pourquoi, prenant tes dispositions, dispose pour la communauté rassemblée autour de toi que personne ne mangera de fromage ou d'œufs pendant le carême, car ces œufs sont semblables à ceux des serpents et des dragons, produits qu'ils sont de toute impureté».

¹⁶ En réalité c'est à l'âge de sept ans, tel qu'il est écrit au chap. 15 de la *Vie*, et non à l'âge de six ans, comme l'indique le chap. 258, que Syméon monta sur le pilier (cf. P. VAN DEN VEN, *op. cit.*, t. I, p. 127—128).

¹⁷ Voir le passage consacré par P. VAN DEN VEN au «don de bilocation» du Saint (*op. cit.*, t. I, p. 185—186).

¹⁸ «On sait que Syméon s'adressait fréquemment à ses moines par des exhortations propres à les encourager dans la pratique des vertus de la vie religieuse et qui constituaient souvent un commentaire de certains passages appropriés de l'Écriture» (P. VAN DEN VEN, *op. cit.*, t. I, p. 167).

¹⁹ Sur les différentes constructions de l'ensemble monastique voir les rapports de J. MECERIAN sur les fouilles archéologiques du Couvent de Saint Syméon le Jeune au Mont Admirable, dans le *Bulletin de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1933—1936 et 1948. Voir de même P. VAN DEN VEN, *op. cit.*, t. I, p. 200—211 et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 74—135.

²⁰ Le corps de Conon fut hissé jusqu'au sommet de la colonne; Syméon «ordonna de l'apporter et de le placer devant lui et ayant prescrit de lui enlever la cuculle de peau, il pleura sur lui, puis fléchit les genoux et appuyant son front contre la colonne, il pria...»

²¹ Partant des icônes grecques, les peintres melkites surent personnaliser leurs icônes en les adaptant aux exigences du goût local. Dans *Introduction à l'étude des icônes melkites*, in *Ikônes Melkites*, p. 96–101, nous avons essayé de faire ressortir les différentes caractéristiques qui permettaient de distinguer les icônes melkites des autres icônes du monde orthodoxe.

²² Conservé dans la Bibliothèque de l'Université Saint Joseph de Beyrouth. L'image de Saint Nicolas fait partie du groupe de onze miniatures illustrant le manuscrit. Voir J. LEROY, *Manuscrits illustrés de la Bibliothèque de l'Université Saint Joseph*, in *Mélanges de l'Université Saint Joseph*, t. XXXIII, Beyrouth, 1956, pl. V, 4 et p. 213–214. L'auteur ne mentionne pas que le manuscrit a été transcrit par Yūsuf al-Halabī. Ce dernier a composé deux dédicaces que l'on peut lire à la p. 116 et à la p. 240 de l'ouvrage; il était naturel que Yūsuf se chargeât aussi des miniatures; celles-ci portent d'ailleurs toutes les caractéristiques de son art.

²³ Publiée dans *Ikônes Melkites*, fig. 2. Voir également dans le même volume V. CÂNDEA et S. AGÉMIAN, *Description des icônes*, p. 130–134.

²⁴ Également publiée et décrite dans *Ikônes Melkites*, fig. 1 et p. 129–130.

²⁵ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *op. cit.*, p. 208.

²⁶ Sur l'histoire de ce monastère, qui connut une grande activité jusqu'au XIII^e siècle, voir P. VAN DEN VEN, *op. cit.*, t. I, p. 214–221 et J. NASRALLAH, *Couvents de la Syrie du Nord portant le nom de Syméon*, in *Syria*, t. XLIX, 1972, p. 132 et suiv.

²⁷ Cf. J. NASRALLAH, *Une Vie arabe de Saint Syméon le Jeune (521–592)* in *Analecta Bollandiana*, t. 90, 1972, p. 387–389 et *Couvents de la Syrie du Nord*..., p. 149, note 3.

²⁸ Voir *Le Voyage du Patriarche Macaire*, éd. et trad. de BASILE RADU, in *Patrologia Orientalis*, t. XXII, Paris, 1930, p. 70–71.

²⁹ Voir J. NASRALLAH, *Notes et documents pour servir à l'histoire du Patriarcat Melchite d'Antioche*, Jérusalem, 1965, p. 143–144.

Alan Gailey

BELFAST, NORTHERN IRELAND

Serious consideration of vernacular dwellings in Ireland commenced in the 1930s, since when study of these buildings has developed considerably, especially after about 1955, even though scholars and students involved have remained few. Pioneering studies by Mülhausen¹, Campbell² and Evans³ demonstrated the enormous possibilities in this hitherto neglected field, and their work was subsequently developed particularly by Ó Danachair, working from Dublin, and by a number of students of Evans in Ulster, notably McCourt. The approach adopted in almost all of the published studies has been ethnological, with emphasis on problems of typological classification and regional distribution. Historical development of architectural features and details has hardly been attempted and, indeed, may never be possible due to the usually undatable character of Irish vernacular dwellings and the lack of documentation relating to them. Understandably, then, the topic has failed to generate interest amongst historians and architects until very recently; there has recently been published the first attempt to consider, within a single book, the entire range of dwellings from the vernacular examples developed within a folk or peasant context through to the architect-designed residences of past periods⁴.

The vernacular dwelling may here be defined as one that was built by local craftsmen working within their own local tradition. At different periods they may have borrowed ideas or details from the realms of professionally designed architecture, but they maintained overall concepts of design and of suitability of materials and building techniques that were known to and accepted by both builder and client. Such a building tradition left nothing in the way of plans or records and study of it therefore depends largely on field observation supplemented by reference to oral tradition.

An observant visitor to Ireland regards the traditional rural dwellings as conforming to a single type: low, long, built of stones, and with a thatched roof (Fig. 1). Casual examination reveals that they are dominated by an internal arrangement where every room shares in the front and rear walls of the house. Visitors to western coastal districts may observe that the use of a network of ropes to retain the thatch material in position contrasts with an alternative thatching technique elsewhere. In

some districts these houses have hip-ended roofs (Fig. 2) while others have upstanding stone gables (Fig. 1). However, there are fundamental, but at the same time perhaps subtle, variations in the design and construction of Irish vernacular dwellings.

Earlier studies divided Irish house types into two or more categories on the basis of the position of the main (cooking) hearth within the dwelling at a certain stage in their evolution⁵. More recent work, especially in the north of the island, has revealed the existence of variant forms that can make a distinction between gable-hearth and central-hearth houses difficult to maintain, or even confusing⁶. It is necessary to adapt the older definitions only slightly to accommodate all Irish rural houses within a two-fold scheme of classification, based on the relationship of the main hearth to the door providing access into the house from outside; the door may be in line with the kitchen hearth in which case a screen wall, usually provided with a small window, is interposed (Fig. 3A: note that in this and all other house plans in this paper, F refers to the main hearth used for cooking and baking, f refers to other hearths); or, the door may be set at the opposite end of the kitchen from the hearth (Fig. 3B). As this appears to be the most fundamental regional distinction in Irish housing, it will be dealt with first in this paper, but linked with it will be consideration of another feature, the sleeping nook in the corner of the kitchen in north-western houses (Figs. 4E; 8H,K). Other aspects will then be discussed:

building materials, roof structures and covering, and the development of hearth and chimney. Problems of historical origins and parallels will be touched on, as will late, mainly 19th-century adaptations and influences from formal architecture. Finally, some numerically less significant but historically interesting and possibly architecturally influential types will be mentioned.

1. THE DOOR-HEARTH RELATIONSHIP

(a) *Houses of the north and west.* Most vernacular dwellings, even recently constructed examples, in the northern and western parts of Ireland are characterised by an internal layout where the door is at the opposite end of the kitchen from the hearth (Fig. 4). In many western houses there are opposite doors, in the front and rear walls of the house (Figs. 4C,E; 8J,K; 16a), and there are clear indications that this arrangement was also known in north-eastern coastal districts. Such houses varied in size. Most in the present century were of two, or more usually three rooms, with the kitchen occupying the centre of the house in the latter case (Figs. 4C,D,E). But in the mid 19th century, immediately before the Great Famine when the potato crops failed in the 1840s, many houses consisted of a single room that served as both living and sleeping space, with internal dimensions perhaps averaging 5 metres by 4 metres⁷ (Figs. 5; 8G,H; 12). The arrangement in two-roomed houses could be either with the door into the kitchen at one end of the house, and the kitchen-hearth chimney on the partition wall between the two rooms (Fig. 3B), or, more usually, the door was set part way or approximately mid way along the front wall (and the opposite door when there was one, similarly placed along the rear wall) while the hearth was at one gable (Fig. 4F). In the earlier literature, houses with this arrangement have usually been referred to as "gable-hearth houses"; enough has been indicated above to show that in some instances the hearth is not actually at the gable, but towards the middle of the house, and that therefore this may be a confusing title (e.g. compare Figs. 3B; 4D and 4E).

Much variation has been found in the internal dimensions of these houses. The kitchen is usually the longest room, but

may be between 3½ metres and 5½ metres between the front and rear walls and from about 4 metres to 6 metres long. Where the houses have two or three rooms, the other apartments are usually rather smaller than the kitchen, but almost invariably they have the same dimension as the kitchen between the front and rear walls, maintaining the basic rectangularity of the entire building.

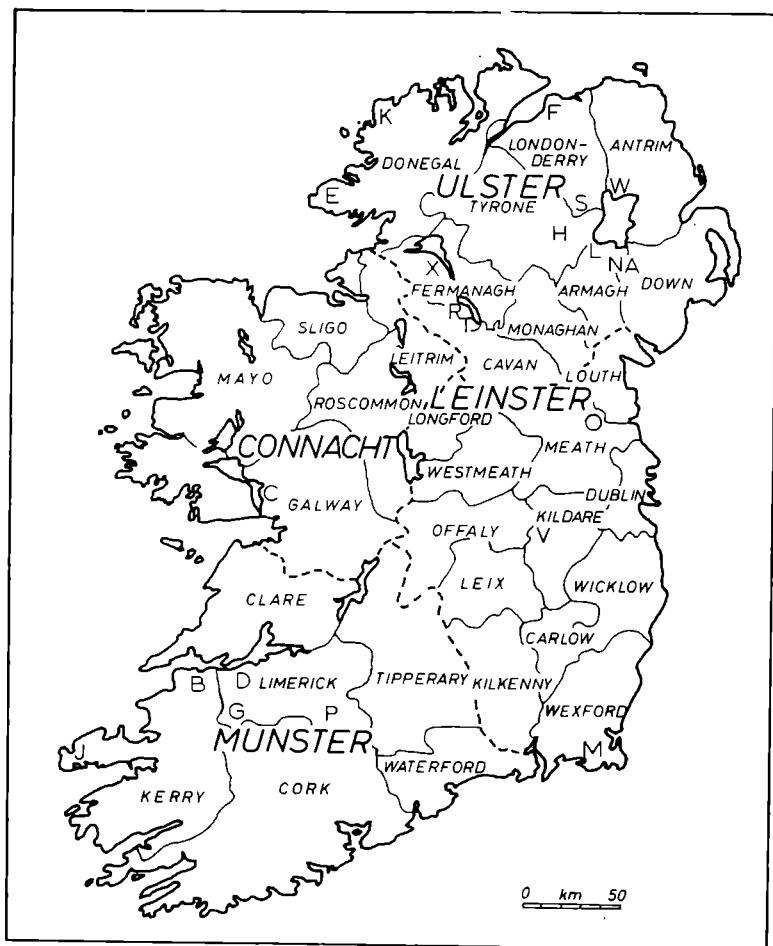
The only exception to this rectangularity is in the north-western parts of Ireland where sometimes there is a small projection at one corner of the kitchen, to one side of the hearth (Figs. 6; 4E; 8H,K; 16b). It accommodates a bed within the kitchen, usually curtained off from the living space (Fig. 7); this was the sleeping place of the senior occupants of the house. As a projection outside the rectangle of the dwelling, however, it is only a variant form, for within the same parts of Ireland similar kitchen beds may be built into a thinner portion of the otherwise straight rear wall of the house (Fig. 8K, house to right); sometimes, also, the depth of the nook is enhanced by a small wall projecting into the kitchen living space (Figs. 4E; 8H,K). A variety of local names has been applied to these sleeping spaces: (bed-) outshot, *cúilteach* (English: back-house) and *cailleach* (English: an old woman) and 'hag-bed', another term, may be a loose translation of the last of these⁸. Typological parallels existed outside Ireland, for example in the Highlands of Scotland⁹. In Scotland also the concept was re-worked in the form of built-in-wall-beds in 18th- and 19th-century urban housing in industrial areas, for example in the tenements of the city of Glasgow.

The typological origins of these houses are perhaps indicated in a few unoccupied survivals in north-western Ireland of structures that combine under a single roof, spaces for human beings and for cattle, without a dividing wall, the same door or opposite doors being used by both (Figs. 6; 8J,K). Although surviving examples are few, oral traditions of the former existence, and locally dominance, of these houses occur much more widely (Fig. 16c), and there is much early 19th-century evidence in documentary sources like the evidence given before governmental enquiries into the living conditions of the poor, that this house type existed widely in much of Ireland at earlier periods¹⁰. The opposite doors, and the often stone-flagged or

paved "path" between them (Fig. 8K) served to demarcate the animals' end from the living quarters for human beings. Understandably, these houses were usually built on a slight slope (Fig. 6), the cattle being housed at the lower end, confining the liquid and solid animal manure to that part of the structure. Such houses must be seen as an integral element of a peasant pastoral economy and society, dominated by the importance of milk cattle. These circumstances were shared with other parts of western Europe, and comparable house types were common also in Wales¹¹, Scotland¹² and on the European mainland, for example in Brittany¹³.

(b) *Houses of south, east and central Ireland.* A different arrangement of the relationship between hearth and door, which effectively precluded admission of large animals like cattle into the dwellings, prevailed in most of central and eastern Ireland, including the entire province of Leinster, south-eastern parts of Ulster and eastern parts of Connacht and Munster. However, in the northern and western margins of this distribution the two house types co-exist in many districts and in parts of Ulster at least, and perhaps elsewhere, hybrid house forms came into being having characteristics derived from the two basic types.

Having the door, and usually the only door into the dwelling from outside, placed in line with the main cooking hearth in the kitchen, meant that control of the fire, whether cooking was in progress or not, was difficult whenever the door was opened; indeed, traditionally in rural Ireland for the last three or more generations, the door into the kitchen was kept open as a kind of unspoken welcome to the passer-by. Thus a permanent screen, widely called a "jamb wall", was a ubiquitous feature of these houses (Figs. 3A; 9L-R; 16d). It was set parallel to the front of the house about a metre in from the door opening (Fig. 12: the jamb wall in this tiny house may be seen through the open door), projecting from the hearth wall as much as a couple of metres into the kitchen (Figs. 9; 10). This effectively created a small lobby area immediately inside the door, and in two-roomed houses with this kitchen arrangement, the door into the second room usually opened off this lobby. Thus the kitchen hearth was approximately centrally placed in the dwelling; three-roomed houses had the second bedroom



at the opposite end of the house, leaving the hearth assymmetrically placed on the medial line of the house. Recognition of these facts led to the categorisation of these houses as "central-hearth houses" in the earlier literature; however, the existence of one-roomed houses (Fig. 12) and even larger dwellings with this door/hearth relationship at one end of the house makes the term confusing (Fig. 9N; cf. also the hybrid house Fig. 17S). Room sizes in jamb-wall houses are similar to those quoted for the north-western houses.

Many of the houses with the jamb wall use it as a support for a massive timber spanning the kitchen from front to rear of the house (Figs. 3A; 9L,P; 10). This beam, often called a "brace", usually rests on the end of the jamb wall, and in many older houses carried the front, outer edge of a clay-plastered wattled chimney canopy that collected the smoke from the fire on the open hearth below (Fig. 10). The spaces to either side of these chimney canopies

Map showing provinces, counties, and locations of houses whose plans appear in this article.

Fig. 1. — Farm-house beside Lough Corrib, county Galway: walls of stone, lime mortared, roof with pinned thatch. Note position of chimney in relation to door. Photograph about 1915: Ulster Folk and Transport Museum WAG 2823.



Fig. 2. — Thatched house at Ballymacaw, county Waterford: stone walls, lime mortared, roof with pinned thatch, hipped gable. Note position of chimney in relation to door. Photograph by courtesy. C. Ó Dana-chair, Department of Irish Folklore, University College, Dublin.



permitting the lofted area over the hearth to extend across the front of the chimney breastwork. This loft was especially characteristic of vernacular housing in the linen-weaving areas in Ulster¹⁵, and was regularly used either for storage of textile and other equipment, or by children and by journeymen weavers for sleeping.

2. BUILDING MATERIALS¹⁶

were often floored over, again in older examples with wattle-work, constituting small lofts known either by the Gaelic term *sciath* (a shield, wing, or wattled partition), or by the medieval English word "tallet" in its Anglo-Irish dialect forms "thallage" or "thawlogue"¹⁴. As the hearth-chimney complex developed in Irish housing, especially in the 19th century, the chimney canopy was gradually flattened against the wall supporting it, sometimes

Most surviving vernacular dwellings in Ireland are built of stones, in some few instances in extreme western areas used without mortar (Fig. 6), but more usually bonded with lime mortar (Figs. 1; 5). Quarried stone was used in many districts, although where the mantle of glacial drifts is thick, boulders removed from the till in agricultural operations or by quarrying in gravel pits were the only stones available. Visually, the walling techniques differ widely, reflecting the characteristics of the underlying solid and drift geology; the easily cleaved, thin, flat, dark grey stones of east county Down house walls contrast with the often rounded granite boulders of many western coastal districts, especially in north-west Donegal, which

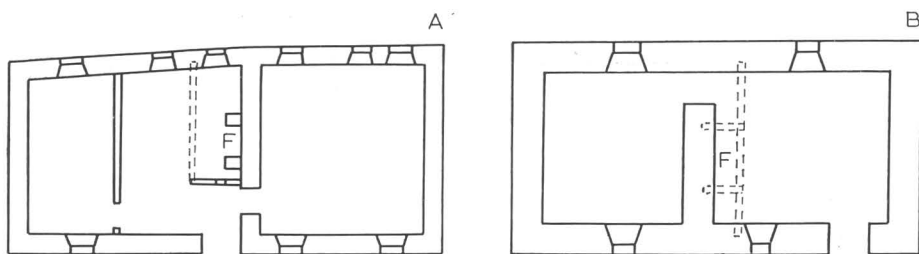


Fig. 3. — A. House with door and hearth in line, with jamb wall, Tullyheron, county Down (from A. Gaiiley, *Ulster Folklife*, 1964). B. House with door at opposite end of kitchen from hearth, which is centrally placed (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1938).

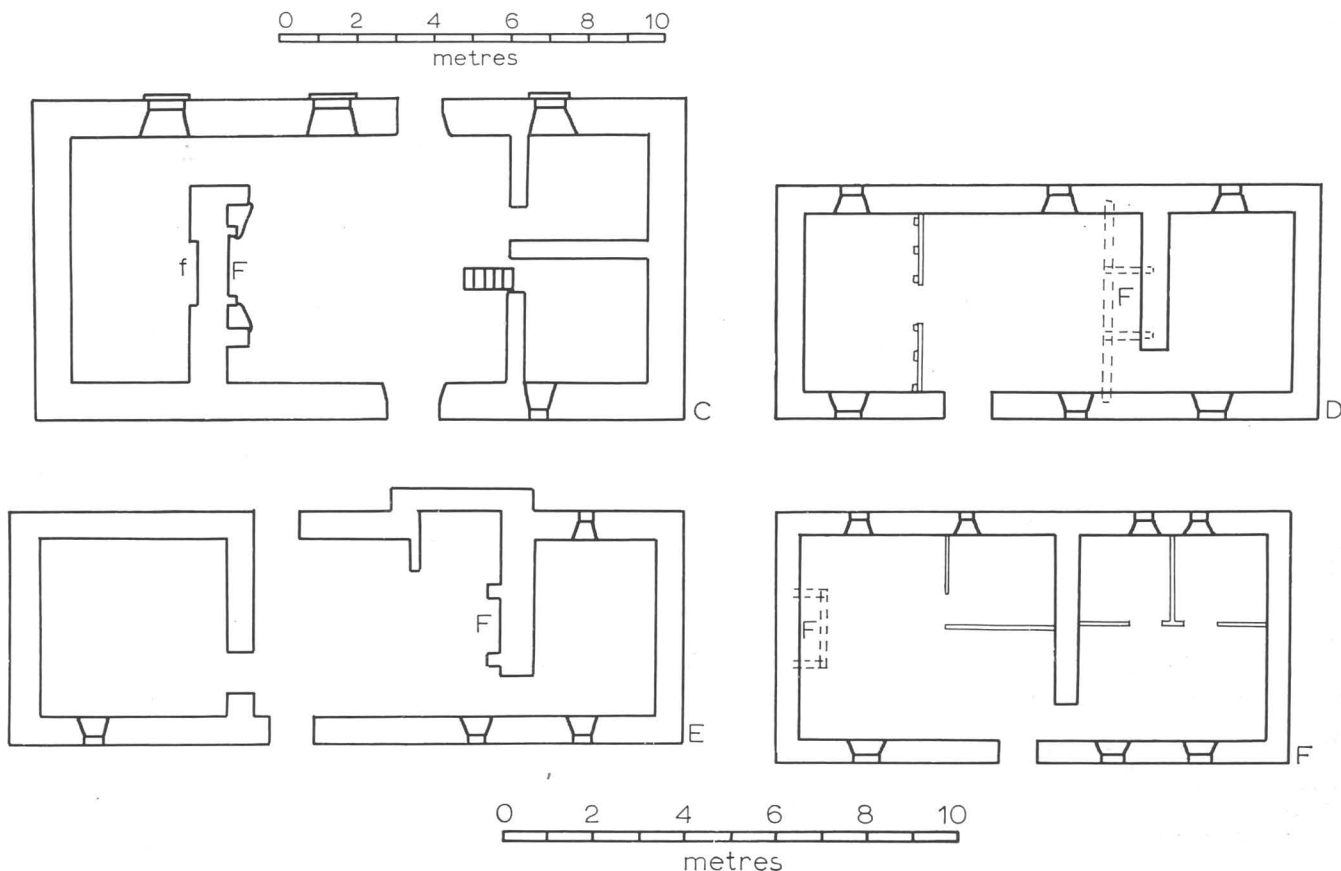


Fig. 4. — C. Farmhouse at Annaghdown, county Galway: note opposite doors, central kitchen and loft over rooms at one end (from A. Campbell, *Béaloideas*, 1935). D. Farmhouse in west county Limerick, 3 rooms, central kitchen, single entrance (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1972). E. Farmhouse with central kitchen, opposite doors and bed out-shot, in south-west county Donegal (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1972). F. House at Clooney, county Londonderry, single entrance, and kitchen, with spaces boarded off at the rear of each room to screen beds (from D. McCourt, *Ulster Folklife*, 1965).



Fig. 5. — Cottier's house in Inishowen, north county Donegal: note ropes holding down thatch, with layer of turf underneath. The house is of one room, with door at one end and hearth at the other; note absence of external chimney. Ulster Folk and Transport Museum photograph, WAG-1189, taken about 1915.



Fig. 6. Combined byre and dwelling in Gweedore district, north-west county Donegal, photographed about 1880. The byre is at the low, right-hand end. Note roped thatch and gable chimney. Ulster Folk and Transport Museum photograph, Colhoun Collection, L440/1.



Fig. 7. — Farmhouse interior showing kitchen hearth, with bed in outshot at left concealed by curtains. Note fire in raised grate, and crane supporting pot over fire. Dunlewey, north-west county Donegal, about 1915.

Ulster Folk and Transport Museum photograph, WAG 3395.

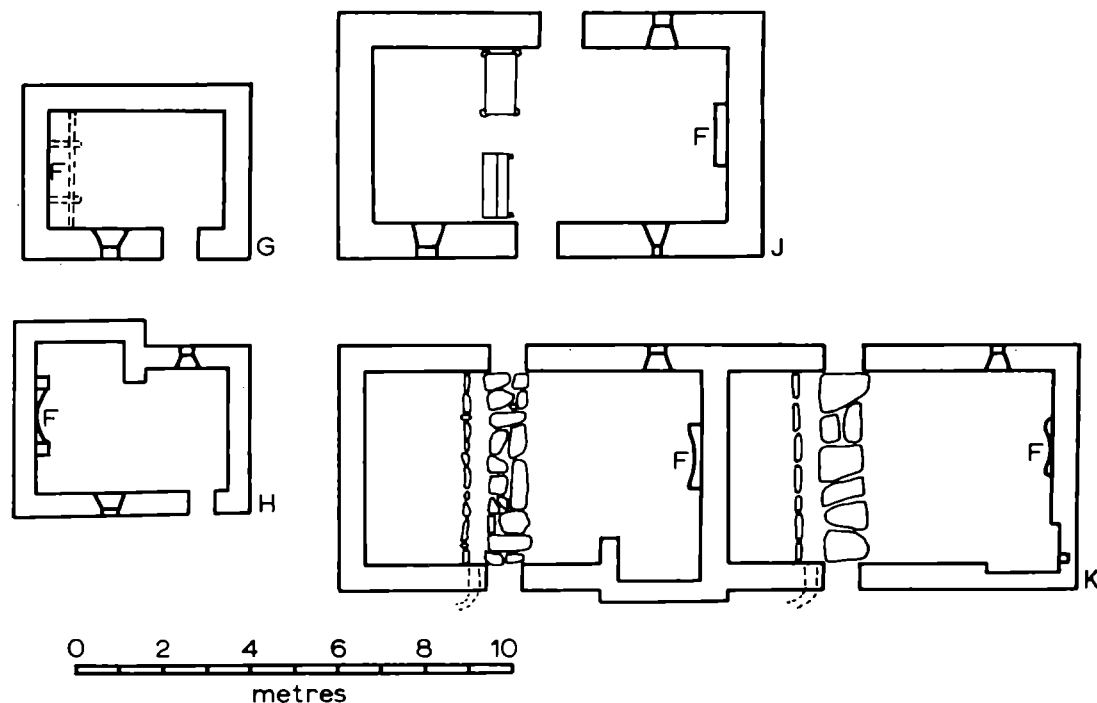


Fig. 8. — G. 1-roomed dwelling, Ballymurragh East, county Limerick (from C. Ó Danachair, *North Munster Studies*, 1967). H. 1-roomed house, Owenreagh, Six Towns, county Tyrone; note bed outshot (from D. McCourt, *Ulster Folklife*, 1956). J. Small farmhouse at Smerwick, county Kerry, with opposite doors and gable hearth. Note use of large pieces of furniture to form partition between kitchen and bedroom, the latter occupying the position of former byre (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1972). K. Pair of combined-byre-and-dwelling houses at Magheragallan, county Donegal. Note paved path between opposite doors in both houses, with byre drain alongside, also outshot at left and bed built into wall at right (from D. McCourt, *Ulster Folklife*, 1970).

again differ from the expertly quarried blue-grey carboniferous limestone blocks of houses in the midlands of Ireland. However, because most surviving traditional houses are covered at least with successive coats of white limewash, if not actually coated with lime plaster, or clay plaster in some earlier houses, it usually requires close examination to determine the exact nature of the rock used in wall construction.

Plaster cover also conceals the fact that many houses have walls built of solid earth, that was worked moist or wet, tempered with chopped straw or rushes, or sometimes with animal hair, and laid on in successive layers about $\frac{1}{2}$ metre deep often

over a basal layer of stones. Usually four layers of earth provided the front and rear walls with their heads at a little over 2 metres. Gables and partition walls usually reach heights between 4 and 5 metres, sometimes with solid earth, sometimes with

layers of earth laid on in courses like bricks in their upper triangular portions. Building of clay-walled dwellings ceased in the 19th century, but accounts of the techniques have survived in oral tradition, and occasionally in documentary sources. Door and window openings were sometimes inserted, the wooden frames being positioned as building proceeded; in other houses these openings were cut out of the completed solid walls as required. Earth, or as they are often still called, "mud" walls were solid, and provided good insulation when their outer surfaces were protected with plaster and their heads secured with a thick covering of thatch material.

Use of turf sods associated with solid earth walls, referred to above, is a slight survival of their more extensive use for normal building construction in earlier centuries in Ireland¹⁷. A small number of sod houses survived into the 20th century, and consequently photographs exist to show that the sods might be used in hori-

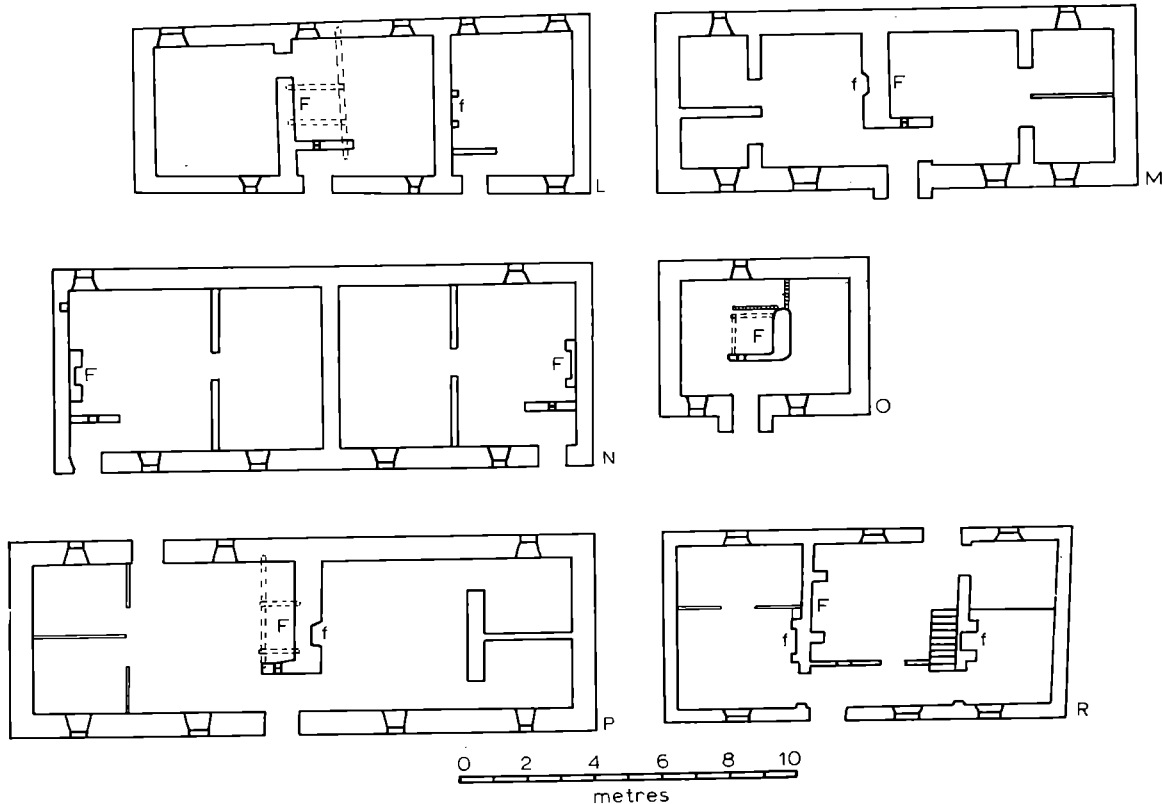


Fig. 9. — L. Weaver's house at Derrytrasna, county Armagh, with weaving workshop at right; note both parts have jamb wall between door and hearth (from D. McCourt, *Ulster Folklife*, 1962). M. Large farmhouse in south-east county Wexford, with door and hearth in line, and jamb wall; note division of ends to form front and rear rooms (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1972). N. Pair of labourers' dwellings at Corcreeny, county Down; note doors in line with end hearths, and jamb walls (A. Gailey, partly unpublished, see *Ulster Folklife* 1972). O. 1-roomed dwelling with central hearth and jamb wall, with light screens projecting from central hearth towards, and also parallel to rear wall: Kellystown, county Meath (from C. Ó Danachair, *Ulster Folklife*, 1968). P. Large farmhouse at Martinstown, county Limerick. Note jamb wall and door in line with hearth, also rear door, and ends divided into front and rear rooms (from C. Ó Danachair, *North Munster Antiquarian Journal*, 1946–49). R. Farmhouse at Drumduff, county Fermanagh, with front door in line with kitchen hearth. Note extension of jamb wall across front of kitchen to form separate hall, from which stairs rise to loft rooms above. Note also rear door, relatively thin walls, built of brick, and ends divided into front and rear rooms. (A. Gailey, unpublished).

zontal courses like bricks (Fig. 12), in a herring-bone diagonal pattern, or in some cases houses were excavated out of solid peat banks¹⁸. In the century of rapid population growth leading up to the demographic catastrophe of the Great Famine of the 1840s, sod was the common building material used for the dwellings of the paupers and the agricultural labourers. It is, however, an inherently unstable material incapable of supporting the weight of a roof unless the walls are made excessively thick, and the problem of support for the roof demanded some relatively sophisticated timbering system, almost certainly rising from, or close to ground level. One system that would have served in these

circumstances has been discovered in some houses in the north of Ireland. It involves "cruck" trusses, analogues to those so well documented in Britain, but known also in other parts of Europe. But it is noticeable that in most of the Irish examples these trusses survive anachronistically in stone-walled houses where the roof could well be supported in their absence¹⁹ (Fig. 13a).

Another clue to the former widespread use of sod as a building material is the ubiquity of the sod underthatch in the Irish vernacular house (see the gable of the house in Fig. 5). From the fact that similar thatching techniques in other European countries clearly demonstrate that it is technically possible to dispense with it,



Fig. 10. — Hearth area in county Armagh jamb-wall type house; photographed about 1915. Note door-hearth relationship, and heavy beam supported on end of jamb wall carrying front of chimney canopy; also fire on hearth and kettle suspended by chain over fire.
Ulster Folk and Transport Museum photograph WAG 282.

and from the survivals of sod roofs in primitive seasonal dwellings in culturally related areas like the Outer Hebrides off the west coast of Scotland, coupled with many documentary references to the existence of sod roofs in 18th- and 19th-century Ireland, it seems safe to argue that most surviving Irish vernacular dwellings display a thatch roof overlying a typologically precedent sod roof.

Other building materials are known, but for different reasons are now rare. Archaeological excavation has shown that medieval and earlier dwellings often made use of clay-plastered wattled walling which, of course, argues for some system of framing to support their roofs. Recent survivals of wattling have usually been in conjunction with other materials, such as in the wattled chimney canopies mentioned above, or perhaps as in a make-shift infill of a blocked-off loft door the writer has seen in county Fermanagh in recent years, or in occasional examples of wattled loft floors or partition walls. Baked-earth bricks are not quite so restricted in their occurrence.

Even though there is documentary evidence for their use in the construction of chimneys in earth-walled houses in mid Ulster in the second half of the 17th century, their use in vernacular dwellings never became widespread, and was only common in limited areas mainly in the north of Ireland²⁰. Baked-earth roof tiles seem never to have been used on dwellings and have been discovered only twice on farm outbuildings in Ulster. In Scotland roof tiles are restricted to the east of the country, to areas open to influences from the Low Countries. Shingles were used until within the 19th century, but apparently only on the roofs of town houses, there being no record of their use on farmhouses or other rural dwellings. Slates, usually imported from Britain, came into common use on larger farmhouses from the early 19th century, and from the mid 19th century they were being used on conversions and enlargements of dwellings of the older vernacular styles. However, locally quarried slates were used in only very isolated areas, such as east county Down

Fig. 11. — County Armagh weaver's house, about 1915. Note door/hearth relationship, pinned thatch and lime-wash covered earth-built walls. Ulster Folk and Transport Museum photograph WAG 284.



where there were suitable, easily cleaved rocks available.

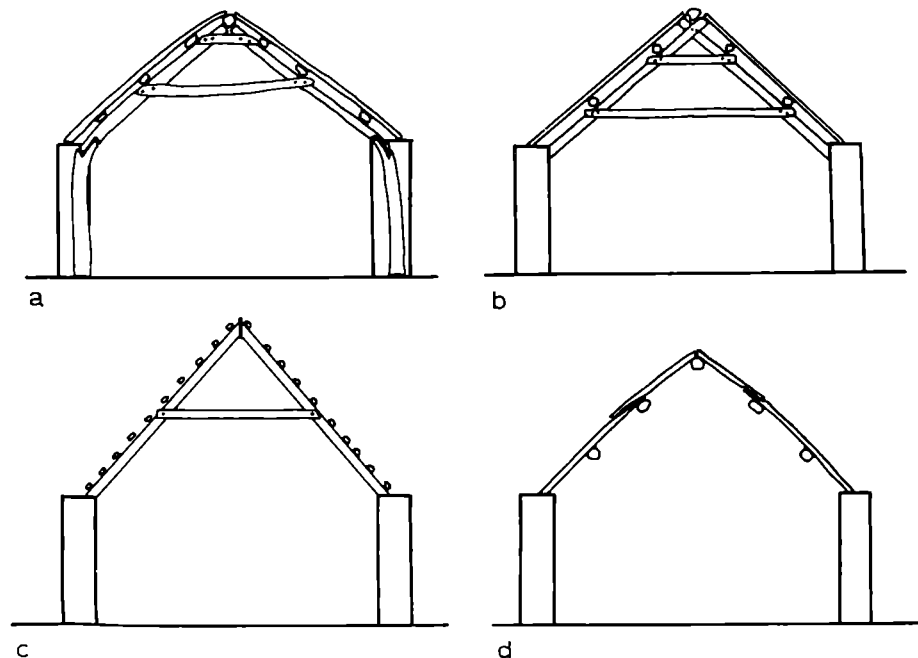
Apart from their use in roofing, structural timbers were rarely used in Irish house construction at the vernacular level. Exceptions are the cruck trusses already mentioned, and in some houses, in cities like Dublin and other towns like Limerick, and in Ulster where timber-framed houses were built, mainly by English settlers. To judge from surviving illustrations of two,

in Dublin and Drogheda in eastern Ireland²¹, and from documentary references to examples in Ulster, these must have belonged to midland and southern English box-frame timber traditions (*fachwerk*), the use of solid logs (*blockbau*) being unrecorded in Ireland. This last point is interesting in view of the fact that so many Irish emigrants to North America in the 18th and 19th centuries so obviously lived in dwellings constructed in *blockbau* traditions.

Fig. 12. — 1-roomed house built of turf sods, with jamb wall visible through open door. Photographed about 1915 near Toome Bridge, county Antrim. Note pinned thatch and inherent instability of sod walling necessitating external support for end of house. Ulster Folk and Transport Museum photograph, WAG 269.



Fig. 13. — Diagrammatic representations of sections through roofing systems. a. cruck truss; b. principal rafter roof; c. common rafter roof; d. purlin-supported roof: note absence of tie-beams or collars across the house.



3. ROOFING

(a) *Underlying timber structure.* Although their distributions remain to be determined accurately, a number of fundamentally different roof timbering systems have been identified already²². The possible antiquity of the roof supported on cruck trusses, thus relieving the front and rear walls of the dwelling of a load-bearing capability, has already been mentioned (Fig. 13a). It would appear that derived from this, in the traditions of stone-built housing in northern and north-western Ireland, were the roofs carried on "couple" trusses, that is, on principal-rafter trusses approximating to A-shaped frames, which carried relatively heavy longitudinal ridge pieces and side purlins, these in turn overlain by lighter common rafters, which sometimes carried light twigs and wattles supporting the sod underthatch, though the latter often rested directly on the common rafters (Fig. 13b). Spacing between couple trusses varied between about $1\frac{1}{2}$ and 3 metres, bays (the distances between adjacent trusses) of about 2 metres being common in Ulster.

Many dwellings in central, eastern and possibly also southern parts of Ireland had common-rafter roofs (Fig 13c); that is, principal rafters and heavy ridge pieces were dispensed with, closely-spaced common-rafter trusses carrying longitudinal lathing overlain by the sod underthatch.

The rafters in these roofs were often spaced at about $\frac{1}{2}$ -metre intervals. Common-rafter roofs of this kind are at least analogous to, if not derived from English common-rafter roofs that ultimately descend from box-frame carpentry traditions²³.

A fourth roofing system is confined to south and east-central Ulster, where vernacular dwellings, always gabled and usually built of earth, had their roofs carried solely on heavy, sometimes lengthy, longitudinal side purlins and ridge pieces, these overlain by common rafters or lighter lathing that carried the sod underthatch (Fig. 13d). The ends of these purlins were bedded in the gables and cross walls of the dwelling, where the weight and thrust of the roof were absorbed in downward pressures within the walls. The typological origins and derivation of these roofs are a matter of speculation; they may be a relatively late innovation, or a degeneration from a more complex timbering system, or they may hark back to antecedents in Norse building traditions at an early period.

(b) *Roof form.* As noted above, the purlin roof is restricted to Ulster houses with upstanding, straight gables at the ends of the houses. The other roof timbering techniques have been discovered similarly in gabled houses, but also in hip-roofed house, and, indeed, a hip-ended house with cruck trusses of at least 18th-century if not earlier date has been located in south-



Fig. 14. — Farmhouse near Carnlough, county Antrim, about 1915. Note pinned thatch, with additional pins in surface above wall eaves; also farm outhouse under continuation of house roof at far end.

Ulster Folk and Transport Museum photograph, WAG 256.



Fig. 15. — Cluster of farmhouses and outbuildings on Atlantic coast in county Donegal, about 1915; note roped thatch and bed outshots.

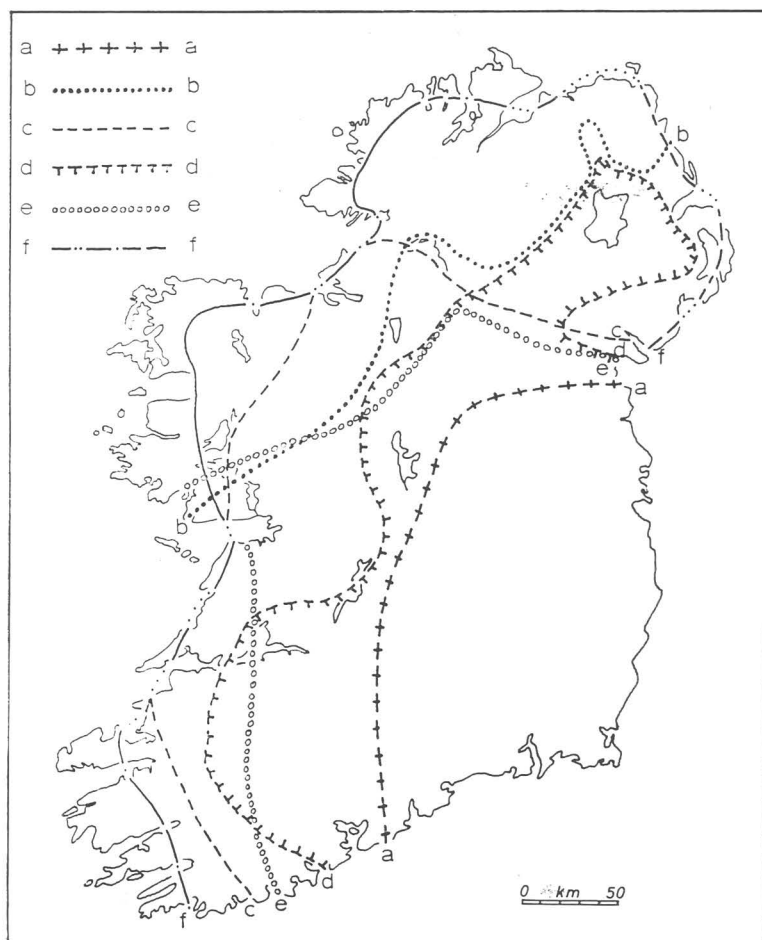
Ulster Folk and Transport Museum photograph, WAG 2395.

west Ulster. Determination of the precedence of the hipped or gabled roof form is fraught with problems. Distributional evidence seems to suggest that the gabled roof might be older, being concentrated in, but not confined, to mainly western and northern areas (Fig. 16e) that on many counts may be regarded as cultural relict areas²⁴. But close examination of vernacular dwellings in at least one western area suggests that the gabled houses replaced earlier hip-roofed dwellings²⁵ and old photographs and 19th-century illustrations from some other areas tend to lend weight to this view. Furthermore, pictorial representation of dwellings in cartographic sources of about 1600 suggest that few gabled houses existed then. Nevertheless, the gabled roof was known as far back as the Early Christian period (6th to 8th centuries A.D.), albeit in ecclesiastical rather than in domestic architecture. It seems probable that both roof forms have co-existed in Ireland for a very long time, and that indeed both may be of prehistoric ancestry in the island.

(c) *Roof Covering*. The existence of the sod underthatch, and its ubiquity in Irish vernacular housing, has already been mentioned, and its possible antiquity and former function discussed. Functionally, it serves as an insulating layer in the roof, helping to produce a remarkably even temperature régime within the traditional dwelling.

In much of Ireland where the bundles of thatch material are retained in position by means of pliable wooden pins ("scollops", from Gaelic *sgolb*) (Figs. 11; 12, 14), thatchers maintain that the sod is necessary so that the ends of the wooden pins may be anchored securely by being driven into it; nevertheless, even in some examples in eastern Ireland, and also in many in Britain where similar thatching techniques prevail, an underthatch of straw tied to the roof timbers, or a woven straw mat, serves the same purpose.

Most commonly the underthatch was cut in long strips of thin turf from a well vegetated surface with thickly matted roots. These strips were laid on the roof, overlapping some 5 cms. laterally and perhaps 10 cms. at their ends part way up the roof slope, or overlapping each other over the roof ridge. The sod strips were about ½ metre wide. Occasionally, and usually in areas where the ground surface available for sod cutting was uneven and rocky, the underthatch was laid on in laterally over-



lapping squares of sides of approximately ½ metre.

A wide variety of thatch materials was employed in different parts of Ireland and at different periods²⁶. Amongst the commonest were wheat and rye straw, although oat straw was avoided where possible, being insufficiently durable. Flax was frequently used in the north of Ireland where it was believed to provide the longest-lasting roof of all. Poor people often used cheap, substitute materials like bracken or potato haulms, or waste materials from flax mills. Marram grass from coastal sand hills was used in a number of places, but gave a roof that required regular rethatching, every year or two, although this was not so arduous a task as it might appear given the prevailing coastal technique of retaining the thatch with a superficial network of ropes tied to wall-pegs or weighted with stones²⁷ (Figs. 5; 6; 15). Heather was occasionally used, as a basal layer in thatch in more recent times in parts of west

Fig. 16.—Distributions of certain dwelling characteristics about 1900. a-a. south and east limit of houses with opposite doors; b-b south and east limit of bed outshot; c-c. south and east limit of area having traditions of combined byre-dwelling houses; d-d. north and west limit of jamb wall; e-e. north and west limit of hipped roof; f-f. coastal limits of roped thatch, with former extension in 19th century along east coast of Ulster.

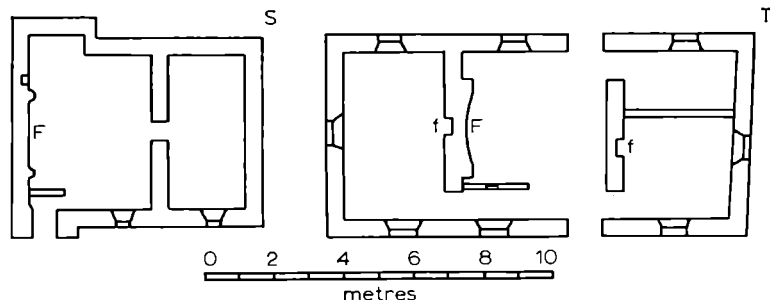


Fig. 17. — Plans of hybrid houses. S. House with door in line with gable hearth and jamb wall, also bed outshot, at Ballybriest, county Londonderry (from D. McCourt, *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 1968). T. Farmhouse at Corrakelly, county Fermanagh, with opposite doors and jamb wall between hearth and window (A. Gailey, unpublished).

Donegal, but 18th- and 19th-century records show that even churches were thatched with heather, presumably because it was generally considered a longlasting material. River and lake reeds, comparable to those so well-known in East Anglian thatching, were not commonly used in Ireland, except in restricted localities, for example along the River Shannon which traverses Ireland from south-west Ulster to north Muster, and in one or two places around Lough Neagh in mid Ulster. By contrast, in recent decades farmers in thatched dwellings within sight of suitable reeds growing in the west Ulster lakeland county of Fermanagh used rye and wheat straw on their roofs.

As already noted the commonest thatching technique in Ireland employed bent pliable wooden pins to retain the bundles of thatch material in position. The thatcher worked from eave to ridge of the roof, and since the bottom end of each bundle concealed the wooden retaining pin of the bundle below, it was only at the ridge of the roof that the pins, perforce, were exposed to view. Additional strengthening pins were added on the roof surface just above eave level (Fig. 14), occasionally at the hip angles on hip-roofed houses, and where an old roof had been patched the pins were generally exposed on the surface of the patching. Exposed pins at the ridge, and strengthening pins on the roof surface above the eaves, were often worked in a repeat-lozenge pattern that was not only decorative but served to distribute water draining off the roof fairly evenly along its length, minimising differential rotting of the thatch due to excessive wetness. Another decorative feature was sometimes added at the ridge where an upstanding comb-like effect was produced in the thatch material overlapping the roof ridge.

Pinned thatch was used in most parts of Ireland except in certain, but not all,

exposed coastal localities in the west, where an alternative technique employed ropes laid over the thatch surface, either laid on in longitudinal and transverse directions in a close network, the rope ends tied to pegs in the wall heads and along the gable edges (Fig. 5; 15), or else only a couple of longitudinal ropes were used while the closely spaced transverse ropes had their ends tied to pegs as before (Fig. 6) or were simply weighted with stones that usually rested on the thatch surface above the wall heads. Undoubtedly roped thatch is a response to an excessively windy environment along the Atlantic coasts in particular, although its distribution was formerly more extensive, continuing southwards on the east coast of Ulster (Fig. 16f). Nevertheless, the pinned technique was also used in a few exposed coastal localities in the west, for example in counties Clare and Sligo. Factors other than the physical environmental one must be invoked to explain these distributions.

Another thatching technique was restricted to two areas, in west Connacht and in north Ulster; ropes laid along the surface of the thatch were pinned into position, the pins driven through the thatch into the underlying layer of sod. This technique has all the appearance of a hybrid derived from pinned and roped thatch, and significantly is found in Ireland, and likewise formerly in Scotland, in localities in the zone of contact between the other techniques²⁸.

Two other techniques were of even more limited use, both in eastern parts of Ireland, and one may be considered a variant form of pinned thatch. In it, quantities of mud are used to hold bundles of thatch in place, and the roof is also often finished with ridge and gable copings of mud²⁹. Unlike a similar use of mud in thatching in north-east Scotland³⁰, mud was not run through the thatch material all over the roof to seal it. The final technique dispensed with a sod underthatch, a basal layer of thatch material being tied to the roof timbers. The upper ends of the thatch bundles were knotted or tied and then thrust upwards into the basal layer, working from eave to ridge, producing a finished effect not dissimilar to pinned thatch after wooden fixing pins had been placed at the ridge.

4. THE HEARTH-CHIMNEY COMPLEX ³¹

The traditional Irish hearth, in all areas, was open, on the floor or ground, and oven-less (Fig. 10). Baking was done on heated flat hearth stones or on flat iron plates ("griddles") either set on to the fire or suspended over it, and characteristic bread types included leavened breads and a thin unleavened oaten bread. Leavened breads were also baked in enclosed iron pots hung over or set into the fire, and other cooking was similarly done in iron pots (Fig. 7). 19th-century arrangements for suspending the iron pots over the fire were either a swinging iron arm or "crane"

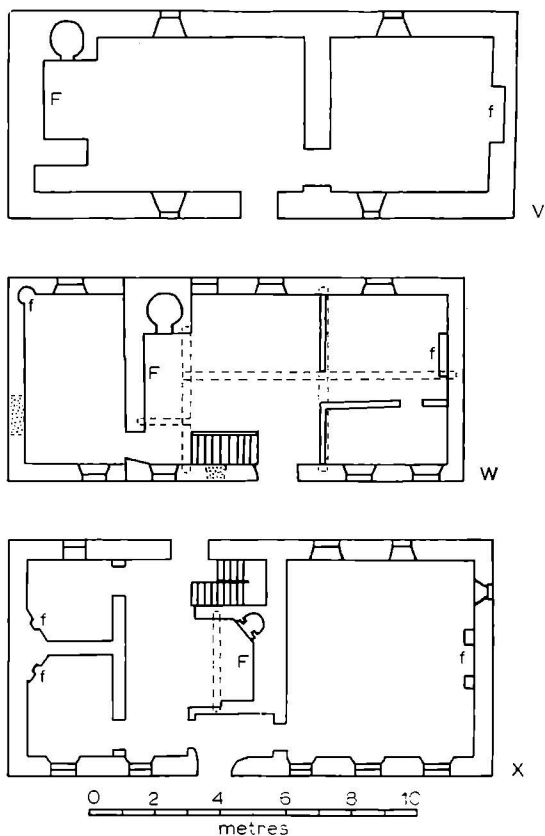


Fig. 19. — V. Ground plan of 2-storey thatched large house at Rathangan, county Kildare; note oven in hearth area (from C. Ó Danachair, *Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 1972). W. Ground plan of 2-storey thatched house at Lismacloskey, county Antrim, built 1717, room at left end added 1800–1825; note oven built into hearth area (from A. Gailey, *Ulster Folklife*, 1974). X. Ground plan of house at Carrickreagh, county Fermanagh, with oven built into hearth area in central chimney stack (from A. Gailey, *Ulster Folklife*, 1974).



(Fig. 7), or a chain slung from a timber set transversely across and within the chimney (Fig. 10). There was relatively little danger of this timber igniting since peat, the fuel used almost everywhere until recently and still widely used, did not burn with intense heat and, unlike wood had it been available for fuel, it did not produce sparks that could be drawn upwards. Again, chimneys were wide and until within the 19th century commenced usually about $1\frac{1}{4}$ to $1\frac{1}{2}$ metres above the fire on the floor (Fig. 10); so there was no forced chimney draught to draw sparks upwards.

Earlier chimney hoods were of clay-plastered wattlework (Fig. 10), supported either on a beam running transversely across the house as already described, or on lateral brackets springing outwards from the wall behind the fire. Such chimneys were still in use in the houses of poor people in the early 20th century and may have a long ancestry. Development from them took the form initially of their translation into stone or brick, followed by their gradual restriction in size (Fig. 7), producing an increasingly forced draught in the chimney. This latter characteristic became important as more prosperous farmers, for example in many parts of east Ulster and elsewhere were able to afford to purchase imported coal in the 19th century when available peat resources were exhausted. Then also the fire was often raised into an iron grate or fire-basket (Fig. 7), to assist in the creation of the greater draught required

Fig. 18. — Large 2-storey thatched house at Rathangan, county Kildare; for plan of ground floor see Fig. 19V. Photograph by courtesy C. Ó Danachair, Department of Irish Folklore, University College, Dublin.

to burn coal. The draught was sometimes augmented by mechanically operated bellows, especially in eastern Ireland, but in time these 19th-century innovations spread even to areas where peat was still being burned.

Another 19th-century development was the proliferation of second, and even third fireplaces in the other rooms of traditional dwellings (Figs. 4C; 9L,P,R). In part this was associated with the spread of the concept of the parlour, or formal sitting-room, downwards in the social scale, first to the prosperous farmers who in the 1820s and 1830s were beginning to invest some of their modest wealth in these "ritual" corners of their homes, and later, after the Great Famine of the 1840s, to the small farmers and even by the end of the century to the landless element in rural society.

5. SOME PROBLEMS OF INTERPRETATION

Consideration of surviving vernacular dwellings raises a number of questions. The first detailed population census of Ireland was carried out a few years before the Great Famine, in 1841, and included categorisation of dwellings, mainly on the basis of the number of rooms they had. On the basis of these data it is clear that the majority of the surviving examples of vernacular dwellings represent only one of the two major groups of houses in 1841; the one-roomed dwellings of the extremely poor are almost nowhere to be seen in the modern landscape, even in ruins. Our view of the dwellings of the Irish population even so recently as four or five generations ago is obviously incomplete. However, it would appear that the majority of these tiny houses came into being after 1750, and that in terms of size the surviving dwellings in the 20th-century landscape may reflect the nature of the houses of the 17th and 18th centuries; the same cannot be said of other aspects of surviving material culture, for example furnishings, pottery and ploughs.

The origins of the vernacular styles discussed here are difficult to determine. A major problem has been the impossibility thus far of closing the gap between the ethnological study of surviving vernacular dwellings and the archaeological

study of house forms of earlier periods; almost no information is available for the medieval period before 1600, but on the basis of typological and distributional arguments and the few documentary sources that do exist, it seems probable that the types described here go back as far as 1600 in their essentials. Further, the derivation of the jamb wall in the houses of the east and centre of Ireland may be from medieval British building traditions, and its initial introduction is perhaps attributable to the Anglo-Norman settlers of the 12th century and after. They may also have introduced the technique of earth walling. By contrast, Lucas has recently suggested that the distributionally complementary feature of Irish vernacular housing, the bed outshot of houses in the north-west, may have antecedents in the building types reflected in much earlier documentary sources³². This must raise the possibility that the distributions of the basic house types in Ireland in recent times reflect the stage reached in the early 20th century in the replacement of an earlier by a later style of dwelling, the innovational impetus coming from a generally easterly direction. Some recent work on hybrid house forms along the zone of contact between the basic dwelling varieties in Ulster confirms this view³³ (Fig. 17). Most hybrids appear to show the accretion of south-eastern structural characteristics to north-western house types, for example the addition of a jamb wall, but now interposed between hearth and window instead of between hearth and door (Fig 17T). Occasional accretions in the opposite direction have also been observed, for example the addition of a bed outshot to a conventionally arranged jamb wall layout, except that the jamb wall is at the gable-end of the dwelling (Fig. 17S). On present evidence, examples of the latter kind are rarer than of the former, seeming to substantiate the view that the south-eastern housing tradition was, in the 19th century, and arguably earlier also, penetrating north and west at the expense of the older indigenous housing tradition. The fact that such culturally hybrid dwelling forms have not been found so far in areas to the east of the contact zone argues for a very slow rate of cultural change, certainly slower than the expectable structural life of a traditional dwelling. Relatively few vernacular houses, in fact, can be found in

most of Ireland dating from before about 1800.

Another interesting problem, hardly considered hitherto, is the interplay in design between dwellings built within the vernacular tradition and those designed by or indirectly influenced by trained architects. An obvious influence in the late 18th and early 19th centuries was the spread downwards socially of the window (Fig. 11) and door styles from the formalism of Georgian and Palladian architecture; yet, perhaps understandably in view of the greater capital that would have been required to construct them, the Georgian concepts of internal design and layout had much less influence in the building of early 19th-century farmhouses, except amongst the wealthiest tenant farmers and the landlords.

In many parts of Ireland the older vernacular house styles underwent increasingly substantial alterations after about 1850. Internal subdivision could change an earlier two-roomed or three-roomed house into one of up to six rooms (Figs. 4C, F; 9M, P, R), and in many cases a second storey, consisting of bedrooms, was added (Figs. 4C; 9R). Some jamb-wall houses were adapted to have a front "hall" or passage separated from the kitchen, by the continuation of the jamb wall across the front of the house, and where lofts or attic sleeping spaces were provided, usually lighted by windows placed high in the gables, access stairways rose directly from this front hall (Fig. 9R). Such functional specialisation of the parts of the dwelling was especially characteristic of the second half of the 19th century, contrasting markedly with the multifunctional "kitchen" of earlier houses. Often the former thatch was at the same time as these other changes replaced with a permanent roof of slates, usually imported from Britain. Nevertheless, the tradition that each room shared in both front and rear walls of the dwelling was in many cases maintained, as were the older relationships between hearth and door. Indeed, these relationships characterised houses built outside the truly vernacular tradition, for example the first of the labourers' dwellings erected by public authorities at the end of the 19th century, and others, of both single and two-storey height, built with money provided as governmental relief and subsidy for depressed western areas about the same time, even though the materials used were

often imported ones, including cement and slates.

6. OTHER DWELLING TYPES

In some areas other house types that may justly be called vernacular were built, especially during the 19th century. Rows of small dwellings for workers in particular activities existed, for example for fishermen, for agricultural labourers on landed estates, and for linen weavers, the houses of the latter often identified by unusually large windows to admit sufficient light for work at the looms. There were also dwellings substantially larger than most of those of the vernacular single-storey, thatched types. Many of these were lived in by merchants and prosperous residents, and by middle-class, professional people such as the clergy, in the towns, and some, especially in south-east Ireland³⁴ (Fig. 18) and also in Ulster³⁵, were the homes of prosperous farmers. These latter derived from building traditions imported by British settlers of the 16th and 17th centuries. Examples in Ulster may be typologically connected with housing traditions of eastern and midland England, involving characteristic carpentry techniques and timbering systems. Some of these houses were further defined as of English inspiration by their having brick-lined ovens built into their main hearth areas (Fig. 19), thus distinguishing them markedly from the general run of Irish vernacular dwellings. These houses are also often externally distinguishable by virtue of their steeply pitched thatched roofs, contrasting with the much flatter-pitched roofs of the smaller dwellings whose occupants did not have access to timber suitable for the longer, steeper roofs after about 1700—1750, by which period almost all of the native forest resources of Ireland had been depleted³⁶.

7. CONCLUSION

This last point, the absence of timber resources suitable for building, is one of the most important characteristics of Irish vernacular building when viewed in a European context. Unlike so many other countries, in the past two or three centuries Ireland has been dominated by stone

or earth-built houses. Irish house types are important also in their long retention of the use of sod or turf as a building material, in their preservation of a timbering technique necessary to support the roof of a sod-walled dwelling, and especially in the late survival, in common with western

parts of Britain, of the archaic combination of quarters for people and cattle under a single roof, unpartitioned from each other, an arrangement that is detectable at least as far back in time as the early Iron Age, if not even in the Neolithic elsewhere in Europe.

Notes ¹ L. MULHAUSEN, *Contributions to the Study of the tangible material culture of The Gaeltacht*, in "Journal of the Cork Historical and Archaeological Society", 38, 1933, p. 67–71, and 39, 1934, p. 41–51; idem, *Haus und Hausbau in Teilinn* (co. Donegal), in "Zeitschrift für keltische Philologie", 22, 1941, p. 239–272, 330–360.

² A. CAMPBELL, *Irish Fields and Houses*, in "Béalóideas", 5, 1935, 57–64; idem, *Notes on the Irish House*, in "Folkiv", 1, 1937, p. 207–234, and 2, 1938, p. 173–196.

³ E. E. EVANS, *Donegal Survivals*, in "Antiquity", 13, 1939, p. 207–222; idem, *The Irish Peasant House*, in "Ulster Journal of Archaeology", 3rd series, 3, 1940, p. 165–169.

⁴ B. de BREFFNY and R. FFOLLIOTT, *The Houses of Ireland*, London, 1975. Regrettably, the vernacular house types discussed in this paper are underrepresented in this book.

⁵ A. CAMPBELL, *Notes on the Irish House*, loc. cit. For a more recent use of this classification see E.E. Evans, *Irish Folk Ways*, London, 1957, chapter 4, and C. Ó. DANACHAIR, *Traditional Forms of the Dwelling House in Ireland*, in "Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", 102, 1972, p. 77–96.

⁶ These problems are implicit in the argument of F.H.A. Aalen's study of *The Evolution of the Traditional House in Western Ireland*, in "Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", 96, 1966, p. 47–58.

⁷ The only study of such houses hitherto is C. Ó Danachair's *The Bothan Scoir*, in E. Rynne, (ed), *North Munster Studies. Essays in memory of Rev. M. J. Moloney*, Limerick, 1967, p. 489–498.

⁸ D. MC COURT, *The Outshot house-type and its distribution in county Londonderry*, in "Ulster Folklife", 2, 1956, p. 27–34; C. Ó. DANACHAIR, *The Bed Outshot in Ireland*, in "Folkiv", 20, 1956, p. 26–31.

⁹ For example, an outshot in Perthshire is illustrated incidentally in J. WALTON, *Cruck-Framed Buildings in Scotland*, in "Gwerin", 1, no. 3, 1957, p. 113.

¹⁰ SEE C. Ó DANACHAIR, *The Combined-Byre-and Dwelling in Ireland*, in "Folk Life", 2, 1964, p. 58–75.

¹¹ I. C. PEATE, *The Welsh House*, Liverpool, 1946, chapter 4; idem, *The Welsh Long House; A Brief Re-appraisal*, in I. LL. FOSTER and L. ALCOCK (eds.), *Culture and Environment. Essays in Honour of Sir Cyril Fox*, London, 1963, p. 439–444: this volume also contains articles by J. T. SMITH on Monmouthshire long-houses and by P. Smith on similar houses in Yorkshire.

¹² J. G. DUNBAR, *The Historical Architecture of Scotland*, London, 1966, p. 234–235.

¹³ G. I. MEIRION-JONES, *The Long-House in Brittany: A provisional Assessment*, in "Post-Medieval Archaeology", 7, 1973, p. 1–19.

¹⁴ See a note by G. B. ADAMS appended to A. GAILEY, *Kitchen Furniture*, in "Ulster Folklife", 12, 1966, p. 18–34; A. J. BLISS, *Thallage, Thawlogue and Thawluck*, in "Ulster Folklife", 14, 1968, p. 28–33. For discussion of the term in south-west Britain, see M. F. WAKELIN, *Welsh Influence in the west of England: Dialectal Tallet*, in "Folk Life", 8, 1970, p. 72–80.

¹⁵ D. McCOURT, *Weavers' Houses around south-west Lough Neagh*, in "Ulster Folk life", 8, 1962, p. 43–56.

¹⁶ A much fuller treatment of this subject will be found in C. Ó DANACHAIR, *Materials and Methods in Irish Traditional Building*, in "Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", 87, 1957, p. 61–74.

¹⁷ E. E. EVANS, *Sod and Turf Houses in Ireland*, in J. G. JENKINS (ed.), *Studies in Folk Life: Essays presented to Iorwerth C. Peate*, London, 1969, p. 80–90.

¹⁸ *Ibidem*, p. 83–85. Comparable late 18th-century houses in Scotland are discussed in B. R. S. Megaw, *The "Moss Houses" of Kincardine, Perthshire, 1792*, in "Scottish Studies", 6, 1962, p. 87–93.

¹⁹ D. MC COURT, *The Cruck Truss in Ireland and its West European Connections*, in "Folkiv", 28/29, 1964/65, p. 64–75.

²⁰ The 17th-century evidence is in the *Lease Book of Arthur Brownlow*, Public Record Office of Northern Ireland, T970; traditions of the first brick houses, in the late 18th century, in part of north Ulster are recorded in D. MC COURT, *Some Cruck-framed Buildings in Donegal and Derry*, in "Ulster Folklife", 11, 1965, p. 43–45.

²¹ W. FRAZER, *On Irish Half Timbered Houses*, in "Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland", 21, 1891, p. 367–369.

²² D. McCOURT, *Roof-timbering techniques in Ulster*, in "Folk Life", 10, 1972, p. 118–130.

²³ Full classification of the various timbering systems will be found in R.A. CORDINGLEY, *British Historical Roof-types and their Members*, in "Transactions of the Ancient Monuments Society", new series, 9, 1961, p. 73–118.

²⁴ C. Ó DANACHAIR, *Some Distribution Patterns in Irish Folk Life*, in "Béaloideas", 25, 1957, p. 108–123.

²⁵ F. H. A. AALEN, *op. cit.*

²⁶ R. H. BUCHANAN, *Thatch and Thatching in North-East Ireland*, "Gwerin", 1, 1957, no. 3, p. 125–128.

²⁷ *Ibidem*, p. 128–130; C. Ó. DANACHAIR, *Some Distribution Patterns . . .*, loc. cit., p. 111–113.

²⁸ A. GAILEY, *The Peasant Houses of the South, West Highlands of Scotland: Distribution, Parallels and Evolution*, in "Gwerin", 3, 1962, no. 5, p. 5, 10.

²⁹ R. H. BUCHANAN, *Stapple Thatch*, in "Ulster Folklife", 3, 1957, p. 19–28.

³⁰ A. FENTON, *Clay Buildings and Clay Thatch in Scotland*, in "Ulster Folklife" 15/16, 1970, p. 40–50.

³¹ A much fuller discussion of this topic is in C. Ó DANACHAIR's *Hearth and Chimney in the Irish House*, in "Béaloideas", 16, 1946, p. 91–104.

³² A. T. LUCAS, *Contributions to the History of the Irish House: a possible ancestry of the bed outshot*, in "Folk Life", 8, 1970, p. 81–98.

³³ D. MC. COURT, *Hausformen in einem kulturellen Kontaktgebiet Nordirlands*, in "Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", 14, 1968, p. 247–260; idem, *Innovation Diffusion in Ireland: an Historical Case Study*, in *Proceedings of the Royal Irish Academy*, 73Cl, 1973, p. 1–19.

³⁴ C. Ó DANACHAIR, *Traditional Forms of the Dwelling in Ireland*, loc. cit., p. 91–92.

³⁵ A. GAILEY, *A House from Gloverstown, Lismacloskey, Co. Antrim*, including as appendix, *House with Built-in Oven, Carrickreagh, County Fermanagh*, in "Ulster Folklife", 20, 1974, p. 24–48.

³⁶ E. MCCracken, *The Irish Woods since Tudor Times*, Newton Abbot, 1971, chapter 2.

JOLÁN BALOGH, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest IV. — XVIII. Jahrhundert. I Textband; II. Bildband.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.

L'imposant catalogue des sculptures étrangères du Musée des Beaux-Arts de Budapest dressé par Jolán Balogh occupe une place privilégiée dans le cadre de l'ample activité déployée par l'auteur et consacrée, en premier lieu, aux problèmes de la Renaissance vue à travers la perspective de sa diffusion dans les pays de l'Europe Centrale, ainsi qu'à l'étude de la sculpture européenne (du IV^e au XVIII^e siècle)¹.

Précédé de laborieuses recherches analytiques destinées à éclaircir tout un ensemble de questions de nature iconographique et d'appartenance stylistique² et en même temps à préciser un important nombre d'attributions, ce catalogue offre une présentation quasi-exhaustive de la section de sculpture ancienne du Musée des Beaux-Arts de Budapest, section dirigée par Jolán Balogh depuis 1935 à 1967.

L'introduction nous donne un bref aperçu historique, ainsi que des informations sur le caractère et la composition de la collection, l'une des plus précieuses de l'Europe par la variété et la qualité parfois brillante de ses pièces.

Les premières sculptures entrent dans la possession du Musée National tout de suite après sa fondation, en 1802, par Ferenc Széchenyi. Parmi les donateurs comptaient Josef Kiss, Juliana Széchenyi, née Festetics, le peintre transylvain Josef Neuhauser (qui fit don, en 1825, d'une plaquette du monogramme H.G., représentant une scène des *Métamorphoses* d'Ovide), le célèbre collectionneur Miklós Jancovich et d'autres. Plusieurs des œuvres de premier rang de l'actuelle collection, comme par exemple la *Madonne à l'Enfant*, de Andrea Pisano (cat. n° 25, de la collection Jancovich), le relief en ivoire de Salerno (cat. n° 6), les deux chenets de Tiziano Aspetti (cat. nos 227, 228), furent acquis dès cette phase de début. Une partie en est restée dans la section d'antiquités du Musée National, une autre (surtout les bronzes) est passée en 1877 au Musée d'arts décoratifs pour être ensuite définitivement intégrée, en 1949—1950, dans la section de sculpture ancienne du Musée des Beaux-Arts (fondé en 1896). Les acquisitions les plus spectaculaires furent effectuées par l'éminent historien d'art Károly Pulszky — directeur de la Galerie Nationale — à l'occasion de son voyage en Italie, de 1894—1895, lorsque, étant chargé par le gouvernement, il acheta 121 sculptures italiennes ainsi que des fragments décoratifs d'architecture datant du Moyen-Age et de la Renaissance, dont la célèbre *Madonne à l'Enfant*, haut-relief en terre cuite de Michelangelo Michelozzi (cat. n° 53), l'*Archange Gabriel* de Agostino Duccio (cat. n° 57), également en terre cuite, une *Madone à l'Enfant*, statuette de cire de Jacopo Sansovino (cat. n° 141). En 1914 fut acquise la collection du sculpteur István Ferenczy (1792—1856), composée de 83 œuvres rassemblées au cours des années d'étude en Italie (1818—1824). C'est ainsi qu'entrent dans la collection des pièces de grande valeur, comme seraient : *L'Enlèvement d'Europe*, du sculpteur Andrea Riccio, de Padoue (cat. n° 190), la statuette en bronze de réputation universelle, qui fut longtemps attribuée à Léonard (cat. n° 145), le groupe *Hercule*, de Alessandro Algardi (cat. n° 249) et les reliefs de Georg Raphael Donner (cat. nos 370—371).

Sous le directorat de Elek Petrovics (1914—1935), la collection de sculptures augmente, surtout par l'acquisition d'œuvres appartenant à l'école allemande (école de Köln, atelier de Riemenschneider, Leonard Kern), car jusqu'alors elle se réduisait presque exclusivement à la sculpture italienne. Jolán Balogh continua à promouvoir le développement dans toutes les directions de la section de sculpture ancienne, réunissant aussi une série de sculptures étrangères des autres musées de Budapest (Musée National, Galerie historique, Musée d'arts décoratifs, Galerie de la capitale, Musée Ráth György, Musée Zichy Jenő). Le catalogue critique rédigé par Jolán Balogh est en mesure de satisfaire aux exigences les plus rigoureuses, contenant une documentation complète et précise sur chaque œuvre. C'est ainsi que la fiche d'un ouvrage prévoit (conformément à une méthodologie longuement étudiée et par comparaison à d'autres catalogues similaires) les éléments suivants : matériau, dimensions, inscriptions, état de conservation, technique (en ce qui concerne la description, elle n'est pas poussée plus loin, étant donné que toutes les pièces sont reproduites dans le volume d'images), provenances successives, expositions. Viennent ensuite des précisions iconographiques et stylistiques, l'énumération des exemplaires, des « répétitions », des répliques et des variantes, avec spécification de l'endroit où ils se trouvent. Enfin, la littérature est ordonnée selon le critère chronologique, avec mention des attributions et des contributions des auteurs relativement aux divers aspects de l'ouvrage en cause. On nous offre de la sorte un *curriculum vitae* très précieux et par endroits passionnant, qui nous entraîne au-delà des données sèches, d'une grande concision. Afin d'illustrer la méthode utilisée par l'auteur, nous allons décrire la manière magistrale dont plusieurs œuvres d'extrême valeur et d'un intérêt exceptionnel par leur histoire mouvementée ont été enregistrées. C'est, entre autres, le cas de la sculpture en terre cuite (Jésus dans un groupe *Imago pietatis* (cat. n° 66), attribué par Jolán Balogh à Verrocchio, sur la base d'analogies avec d'autres sculptures du maître représentant Jésus, et datée entre 1476 et 1482³. L'œuvre provient de la collection de Ferencz Pulszky, ancien directeur du Musée National, qui l'acheta

à Florence avec deux autres figures secondaires d'anges. Après avoir changé plusieurs fois de propriétaire, ces deux anges se trouvent aujourd'hui au Musée d'Art de Tolède (Ohio) et leur appartenance au même groupe *Imago pietatis* a pu être prouvée grâce à une gravure de Jenő Doby de 1873, les sculptures étant dépiquées par Jolán Balogh à la suite d'une vaste correspondance. Au sujet de l'œuvre la plus connue de la collection de Budapest, le « bronzetto » léonardesque (cat. n° 145), Jolán Balogh se prononce avec plus de prudence que ne l'ont fait ses prédécesseurs, en le cataloguant comme œuvre d'un continuateur de Léonard, du milieu du XVI^e siècle. Le commentaire qui a trait à cette statuette est immense (p. 116–122) et témoigne des difficultés auxquelles l'auteur s'est heurté. D'ailleurs, presque chaque numéro du catalogue condense les résultats d'investigations minutieuses, aux multiples implications historiques et comparatistes. Sans insister davantage sur la composition de la collection, nous remarquerons seulement quelques ouvrages qui sollicitent notre attention à cause d'un périple qui touche parfois à l'histoire culturelle de la Transylvanie. De la série des statuettes de plomb

— Mercure, Vénus, Atalante, Méléagre (cat. n°s. 372–374) — de Georg Raphael Donner, provenant de la collection du comte Miklós Bánffy du château de Bonțida⁴, les deux premières ont des répétitions — de dimensions différentes — au Musée Brukenthal de Sibiu (une communication de Julius Bielz⁵ est citée comme référence), mais aussi dans d'autres musées. Une *Crucifixion* (cat. n° 49), attribuée à un successeur de Donatello (seconde moitié du XV^e siècle) a été, entre autres, dans la possession du comte Sandor Teleki, le fameux héros de la révolution de 1848, dont la collection (assez importante, ainsi qu'il résulte des descriptions contemporaines⁶) s'est dispersée. Le comte Teleki fut le propriétaire du château de Coltău (département de Satu Mare) où ce relief a été gardé un certain temps.

Par l'abondance de l'information et l'exceptionnelle rigueur méthodologique, ce catalogue contribue à mettre en valeur, d'une manière exemplaire, l'une des plus importantes collections européennes de ce genre et constitue un admirable modèle.

Gheorghe Vida

Notes

¹ Voici quelques-unes des plus importantes œuvres de JOLÁN BALOGH: *Adatok Miláno és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez*, Budapest, 1928; *Márton és György Kolozsvári szobraszok*, Cluj 1934; *Kolozsvár műemlékei*, Budapest, 1935; *Az erdélyi Renaissance*, vol. I, 1460–1541, Cluj, 1943; *L'Origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale*, in *Acta Historiae Artium*, t. IV, 1957, fasc. 3–4, p. 231–253; *Olasz falfestmények Gyulafehérvárt*, Cluj, 1932; *A magyar Renaissance építészet*, Budapest, 1953; *Az esztergomi Bakocz Kápolna*, Budapest, 1953; *A művészet Mátyás király udvarában*, I–II, Budapest, 1966.

² *Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményében*, I, in *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, VI, 1929–1930, Budapest, 1931, p. 5–51; *Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum Régi szoborgyűjteményében*, II, in *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, IX, 1937–1939, Budapest, 1940, p. 7–136; *Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux-Arts*, III, in *Acta Historiae Artium*, t. I, 1953, p. 71–113; *Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio. Studi nella collezione di sculpture del Museo di Belle Arti*, IV, in *Acta Historiae Artium*,

t. VIII, 1962, p. 55–98; *Studi sulla collezione di sculpture del Museo di Belle Arti di Budapest*, V, in *Acta Historiae Artium*, t. XI, 1965, p. 3–67; *Studi sulla collezione di sculpture del Museo di Belle Arti di Budapest*, VI, Parte I, Pozzi veneziani, Parte II, Bronzetti italiani, in *Acta Historiae Artium*, t. XII, 1966, p. 211–346; *Studi nella collezione di sculpture del Museo di Belle Arti di Budapest*, VII, in *Acta Historiae Artium*, t. XV, 1969, p. 77–138. *Sculture italiane* (p. 71–101), *Sculture francesi* (p. 102–120), *Sculture spagnole* (p. 120–126).

³ JOLÁN BALOGH, *Un capolavoro sconosciuto*...

⁴ Au sujet de la collection de la famille Bánffy, du château de Bonțida, voir BIRÓ BELA, *A Bonchidai kastély képei*, in *Erdélyi Helikon*, XV (1943), n° 10, octobre, p. 595–603.

⁵ JULIUS BIELZ, *Statuetele de plumb ale lui Raphael Donner de la Muzeul Brukenthal*, in *Studii și comunicări* (Musée Brukenthal, Sibiu), 1956, n° 4, p. 39–44.

⁶ CSETRI ELEK cite, dans la préface des mémoires de Teleki Sándor, *Emlékezőnk régiekről*, Bucarest, 1973, la description, par Jokai Mór, de la collection abritée au château de Coltău (p. 44).

MARINA MARINESCU, *Arta populară românească. Țesături decorative*. Dacia-Verlag, Cluj-Napoca, 1975, 128 S. 95 Abb. + 15 Farb. (Mit einer Zusammenfassung in englischer Sprache)

Das Erscheinen eines Bandes über bäuerliche dekorative Webe bedeutet einen weiteren wertvollen Beitrag in der vom Dacia-Verlag eingeleiteten Reihe über Volkskunst in Rumänien. Wir haben es erstmalig mit einer zusammenfassenden Arbeit über volkstümliche Textilkunst zu tun, deren Rahmen sehr weit gespannt ist.

Die Autorin geht von der Feststellung aus, daß in der traditionellen rumänischen Bauernwohnung

der Hauswebe eine bedeutende Rolle zukommt, da diese in hohem Maße zu einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform beigetragen hat. Die Textilien bestimmen hier die dekorative Struktur des Raumes und unterscheiden ihn auch dadurch von der Bauernstube anderer Völkern.

Anhand einer großen Anzahl von Daten und Informationen gelingt es Marina Marinescu ein komplexes Bild über Herkunft, Herstellungsweise und Form von Decken und Tüchern zu vermitteln, wobei die sozial-ökonomischen Faktoren immer wieder in Betracht gezogen werden. Ebenso wird großer Wert auf die Zur-Schaustellung der Ziertücher gelegt, die Art und Weise in welcher

sie den Raum schmücken, da die Verfasserin der Meinung ist, daß die Ausstattung des Innenraumes, als auch die Webe und ihre Ornamente zwar in letzter Instanz die materiellen Gegebenheiten widerspiegeln, gleichzeitig aber auch Aufschluß über die Geisteswelt der Rumänen geben.

Der Band beginnt mit dem Werkstoff und seiner Verarbeitung und schließt mit der ornamentalen Gestaltung der Gewebe. Die logische Folge nach der der so reichhaltige Stoff gegliedert wurde, geht bereits aus der Strukturierung der Kapitel hervor. Wolle, Ziegenhaar, Hanf, Flachs, sowie Seide und Baumwolle, Fäden die alle in der Volkskunst verwendet wurden, werden anhand von Dokumenten auf ihre Verbreitung hin untersucht – Wolle, Hanf und Flachs sind bereits aus vorgeschichtlichen Zeiten bei uns bekannt – wobei den Handelsbeziehungen in dieser Hinsicht eine besondere Rolle zukommt. In historischer Sicht, die der ganzen Forschung eigen ist, werden auch die Verarbeitungstechniken analysiert und zwar wird auf den Webstuhl in seiner horizontalen Variante, der auf rumänischem Boden bereits für das XI. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, besonders eingegangen.

Aus der Systematisierung der Textilien ergibt sich, daß der Funktionalität eine größere Bedeutung als bisher zugemessen wird. Die Einteilung in: Stücke zum Decken des Bettes, Pölster, Tischtücher, Vorhänge, Handtücher, Teppiche, die nicht so einfach vorzunehmen ist, da oft die gleiche Webe sowohl zum Zudecken, als auch als Wandbehang dient, hat jedoch den Vorteil einer übersichtlichen Strukturierung wobei dann innerhalb des Kapitels dem Herstellungsmaterial Rechnung getragen wird. Jede Kategorie der Hauswebe wird dann in ihren lokalen Varianten besprochen, wobei vor allem auf die Relationen die zwischen Material, Webetechnik und Ornament bestehen, eingegangen wird. Auch werden hier Zeitdokumente herangezogen, die über die Beschaffenheit, und das Aussehen einzelner Stücke Be-

scheid geben. Als besonders originell erweisen sich die verschiedenen Arten von Ziertüchern, Stangentücher die über eine extra dafür über dem Bett befestigte Stange gehängt werden, oder reich verzierte Handtücher die man über Ikonen oder Zierteller drapiert.

Der Beitrag autochtoner Webetechnik oder Dekorationsweise und ihr Verhältnis zu fremden Einflüssen die durch die regen Handelsbeziehungen ins Land gedungen sind, wird am eingehendsten in dem Kapitel über die Teppiche behandelt, da dies Problem hier am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Dabei wird darauf hingewiesen, daß der orientalische Einfluß, der in den großen Wollteppichen ersichtlich ist in keiner Weise für die anfänglich hergestellte Wollwebe bestimmend gewesen ist, da die „Kelimtechnik“ bereits vor der Zeitenwende bei den Thrakern bekannt war, dafür aber eine wesentliche Rolle im Ornamentrepertoire der rumänischen Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts spielt. Eine Reihe von altorientalischen Ornamenten wurden von den Teppichweberinnen übernommen und in geometrisierter Form wiedergegeben.

Auf einer gediegenen Kenntnis kulturhistorischer Probleme im allgemeinen fußt auch das abschließende Kapitel über die dekorative Gestaltung der Webefläche. Von dem vor hundert Jahren ausgetragenen Disput zwischen Alois Riegel und Georg Semper, bis zu den Versuchen einer mathematischen Darstellung der ornamentalen Zeichen, beschäftigt sich die Autorin mit der Frage der inneren Kausalität der Formgestaltung wobei die Entwicklung der Webetechnik mit dem wachsenden Bedürfnis nach Formenreichtum in Zusammenhang gebracht wird; auch wird dem Symbolgehalt des Ornamentes eine gesonderte Beachtung geschenkt.

Eine Liste mit über 1000 volkstümlichen Benennungen von Motiven, sowie ein Index lokaler Ausdrücke, bereichern den Band wesentlich.

Roswith Capesius

ROSWITH CAPEIUS, *Mobilierul țărănesc românesc*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1974. 140 p. + 41 pl. + 70 ill.

En commençant par la fin, c'est-à-dire en regardant d'abord la bibliographie annexée au volume, on peut se rendre compte que les études consacrées au mobilier populaire roumain sont assez peu nombreuses et se réfèrent à certains types de mobilier ou à certaines aires géographiques limitées. Il n'y avait donc aucune possibilité d'écrire un ouvrage de synthèse en prenant comme appui le matériel bibliographique existant. Pour suppléer au manque d'information, l'auteur a dû déployer une activité systématique de recherche dans les musées et sur le terrain, recherche qui au cours de dix ans de travail a englobé région par région, le territoire de la Roumanie. La documentation bibliographique ajoute à son tour des données fournies par l'archéologie, l'histoire, l'ethnographie, indispensables à la connaissance de l'évolution du mobilier dans les époques lointaines.

Le livre *Mobilierul țărănesc românesc* a été précédé par la parution de plusieurs études partielles dues au même auteur, qui ont clarifié d'importants aspects concernant le problème de l'origine,

de la circulation et de l'évolution stylistique de certaines pièces de mobilier (par exemple, le bahut, appelé en roumain « ladă de zestre » parce qu'il contenait le trousseau de la mariée, dont la forme a été mise en rapport, grâce à une juste intuition, avec la forme du sarcophage ou celle de la maison au toit en deux pentes), offrant ainsi une solide base documentaire aux classifications et conclusions finales.

Une profonde connaissance des questions théoriques propres à l'art paysan, des rapports entre l'art paysan et l'art savant, du conditionnement historique de ces rapports font aussi partie des prémisses qui ont permis à l'auteur d'atteindre le fond des problèmes, de proposer des interprétations nuancées et convaincantes.

Une première grande classification du mobilier paysan découle de la considération même de ses relations, vues au niveau de la technique, avec la production du milieu urbain; il s'agit de la délimitation entre le mobilier confectionné avec les moyens traditionnels de la charpenterie et le mobilier d'influence urbaine. Naturellement, c'est surtout vers la première catégorie – celle du mobilier typiquement paysan, qui représente la perpétuation, la survivance des techniques et des

formes anciennes — que se dirige l'examen attentif de l'auteur.

A l'intérieur des deux grandes catégories mentionnées, la typologie est établie selon le critère de la fonction de l'objet, puis selon les caractères stylistiques. L'investigation critique s'exerce d'ailleurs sur tout le parcours du livre sur plusieurs plans parallèles dont les conclusions corroborées arrivent finalement à cerner une image globale des origines, des étapes évolutives et des formes typiques du mobilier paysan.

Le processus de connaissance de la forme se trouve au centre de l'attention de l'auteur et c'est à cette occasion que le point de vue de l'historien de l'art s'avère prépondérant, contrairement à une catégorie d'études assez large d'art populaire où il s'agit plutôt d'ethnographie que d'histoire de l'art.

La fonction de l'objet, le matériau et la technique sont considérés comme déterminants pour la forme, mais cette perspective n'exclut pas pour autant le rôle du processus d'imitation et des influences qui peuvent, dans certains cas et conditions, contrebalancer le déterminisme des facteurs mentionnés. L'auteur insiste sur le caractère complexe du processus d'évolution des formes, qui, loin d'être linéaire, se trouve continuellement modifié par des éléments divers, parmi lesquels la contamination avec les produits du milieu urbain est l'un des plus importants. La modification des conditions économiques et

sociales joue à son tour un rôle, quand il s'agit, par exemple, de l'apparition des fonctions de représentation, outre celles utilitaires. Ces fonctions mènent à la transformation du type de l'organisation spatiale de l'intérieur de la maison paysanne, ce qui, finalement, contribue aussi à la naissance de nouveaux types de mobilier.

Une place importante dans l'analyse des pièces représentatives est occupée par l'opération de délimitation des éléments de provenance citadine de ceux issus de la logique interne du développement des formes et systèmes de construction propres à la pensée technique et artistique du paysan. Les critères de sélection et de jugement sont fournis à l'auteur par une parfaite connaissance de son domaine d'étude, avec tous ses problèmes historiques, sociologiques, techniques et esthétiques.

Par l'envergure de l'entreprise, le livre de Roswith Capesius se présente comme une monographie qui atteint les dimensions d'une recherche exhaustive du thème proposé, épuisant le sujet dans ses données essentielles.

Le livre se range parmi les ouvrages de synthèse, dédiés aux différentes branches de l'art populaire: l'architecture (Paul Petrescu), les tissus populaires (Marina Marinescu), l'intérieur paysan (Georgeta Stoica). Leur parution au cours des dernières années reflète le stade mûr atteint par la recherche dans le domaine de l'art populaire.

Ioana Vlasiu

AVIS AUX COLLABORATEURS

La *Revue roumaine d'histoire de l'art* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *Revue roumaine d'histoire de l'art* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

Lei 40